

مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم
MOHAMMED BIN RASHID
AL MAKTOUM FOUNDATION



عبد اللّٰه إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ



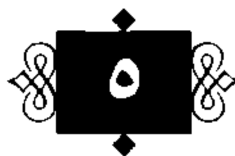


مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم
MOHAMMED BIN RASHID
AL MAKTOUM FOUNDATION



عبد اللّه إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ





عبدالله إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ

٥



ABDULLAH IBRAHIM

ENCYCLOPEDIA OF ARABIC NARRATIVE

عبدالله إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ

موافقة «المجلس الوطني للإعلام» بدولة الإمارات العربية المتحدة
رقم: (142184) تاريخ (2016/9/21).

ISBN:978-9948-02-419-4

الطبعة الأولى: تشرين أول / أكتوبر 2016م / 1438هـ



توزيع:

قنديل للطباعة والنشر والتوزيع

Qindeel for printing, publishing & distribution

ص. ب. : 71474 شارع الشيخ زايد – دبي – دولة الإمارات العربية المتحدة

البريد الإلكتروني: info@qindeel.ae - الموقع الالكتروني: www.qindeel.ae

مقدّمة

يُحتفى الآن في الأدب العربيّ الحديث بالنصوص السرديّة وبخاصّة الرواية احتفاءً كبيرًا ، إلى درجة يمكن القول فيها إنّ عصرنا هو عصر الرواية ؛ فالرواية نوع أدبيّ انتزع الاهتمام ، ونجح خلال مدّة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالميّة ، وذلك لا يعود إلى قدرتها في تطوير وسائل السرد وأساليبه فحسب ، بل إلى قدرتها الفائقة في تمثيل المرجعيّات الثقافيّة ، والنفسيّة والاجتماعيّة ، والتاريخيّة ، وهو أمر فاق قدرة الأنواع الأدبيّة الأخرى التي انحسر دورها ، فكفّت إلى درجة بعيدة ، عن الإسهام في تمثيل التصوّرات الكبرى عن الذات والآخر .

يمكن عدّ الرواية من «المرويّات الكبرى» التي تسهم في صوغ الهُويّات الثقافيّة للأمم ، بسبب قدرتها على صوغ التصوّرات العامّة عن المجتمعات ، والحقب التاريخيّة ، والتحوّلات الثقافيّة ، فروايات الفروسيّة الأوربيّة علامة رمزيّة دالّة على العصر الذي ظهرت فيه ، ورواية القرن التاسع عشر في روسيا وإنجلترا وفرنسا كشفت عبر التمثيل السرديّ الأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة لتلك المجتمعات ، وصوّرت الرواية العربيّة ، في القرن التاسع عشر ، الحراك الاجتماعيّ ، بما في ذلك منظومة القيم العامّة ، والذوق الأدبيّ السائد ، والتصوّرات الجماعيّة عن الذات والآخر . وخاضت الرواية العربيّة تجربة الرهانات الكبرى في التمثيل ، فأسهمتْ في صوغ تصوّراتنا عن عالمنا بأنساقه الثقافيّة والقيمية والدينيّة ، وصراعاته وتناقضاته الكبرى .

على أنّ استقرار النوع الروائيّ ينبغي ألاّ يمحو الصعاب التي واجهته ، فلم تنتزع الرواية شرعيّتها الثقافيّة ، إلاّ بعد أن ترسّخت المعالم الأساسيّة للحداثة ،

ومنها مؤسّسة الدولة ، والحقوق المدنيّة ، والهُويّات الفرديّة ، وحيثما كانت تلك المعالم هشّة فقد قوبلت الرواية بصدود عامّ . وندر أن جرى الاعتراف بها في المجتمعات التقليديّة إلاّ باعتبارها جزءاً من الأدب الوطنيّ أو القوميّ ، وجرى إغفال وظيفتها التمثيليّة .

من الصحيح أنّ المجتمع الأدبيّ يحتفي بالرواية ، ولكنّ شرعيّتها الثقافيّة ينبغي أن تمنح من السياق الاجتماعيّ الحاضن لها ، وليس من جماعة المشتغلين بها وبشؤونها ، ومهما كانت الحال ، فقد عبرت الرواية تخوم الشكّ بقيمتها الأدبيّة ، وتخطّت النظرة الدونيّة إليها ، وصارت نوعًا جديرًا بالتقدير ، وهي في طريقها لانتزاع التقدير الكامل ، باعتبارها لبّ الأدب السرديّ في العصر الحديث .

الفصل الأوّل

السرديّة الحديثة والموقف الثقافيّ

١. مدخل.

بدأت السرديّة العربيّة الحديثة مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إثر انهيار النسق التقليديّ في الثقافة الموروثة، وتفكّك المرويّات القديمة، وانكسار الأسلوب المتصنّع في التعبير، وتغيير طرائق التمثيل السردي، فحاولت الرواية، باعتبارها ممثلة لتلك الظاهرة الجديدة، انتزاع شرعيّتها بين الأنواع الأدبيّة السائدة بعد أن نظر إليها كثيرون من أنصار الفكر القديم على أنها سقوط مروّع لمعنى الأدب القومي وقيمته. وتُبيّن ظروف نشأتها بأنها واجهت صعابا استثنائيّة، قبل أن تحوز الاعتراف بها نوعا جديدا يستحق الاهتمام الثقافي.

إنّ رفض الأنواع الأدبيّة الجديدة أمر شائع عند سائر الأمم، فمهارات التذوّق التي تصاحب الأشكال التقليديّة، تجد نفسها عاجزة عن تقبّل الأشكال الجديدة، فتقوم بمعاداتها صراحة، ومقاومتها علنا، وتعمل على صوغ موقف ثقافي معارض يرى فيها هجنة دخيلة تهدّد التركة الأدبية التي أصبحت جزءا من الذاكرة الجماعية، وسوف يمرّ وقت طويل قبل أن ترتسم ملامح ذائقة مغايرة تتقبّل الظواهر الأدبيّة المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية الغربيّة من قبل؛ فقد بيّن «باختين» كيف أنّ «النقد في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يعترف بالرواية بوصفها جنسًا مستقلاً، فكان يرجعها إلى الأجناس البلاغيّة المختلطة التي لم تكن موضوع تقدير في المجتمع الأدبي، وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر اهتمام واضح بنظريّة الرواية بوصفها جنسًا أدبيًا أساسيًا في الأدب الأوربيّ»[1]. ويعود ذلك إلى الرأي الذاهب إلى أن الخطاب الروائيّ بيئة غير

---

(١) باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، ص٢٣٠-٢٣١.

أدبيّة ، ويفتقر لأيّ تشييد خاصّ وأصيل ، فلأنّهم لم يجدوا في هذا الخطاب الجديد الشكلَ الشعريّ الخالص (بالمعنى الضيّق) الذي كانوا ينتظرونه ، فقد جرّدوه من كلّ أهميّة أدبيّة ، وجعلوه مجرد وسيلة للإبلاغ[١] .

لم يذكر «باختين» من مسوّغات رفض الرواية سوى افتقارها للخصائص الأدبيّة ، مقارنة بما كان للشعر من خصائص ظاهرة ، لكنّ تاريخ الأدب الغربيّ يكشف أنّ الرواية خاضت صعابًا كثيرة ، قبل أن تنتزع شرعيّتها ، وقد كشف «ثربانتس» في كتاب «الدون كيخوته» الكيفيّة التي جرى فيها حرق روايات الفروسيّة ، وموقف رجال الدين منها ، بل أنّ كتابه أسهم في امتصاص غُلَواء التخيّل الجامح في تلك الروايات ، ذلك التخيّل غير المحتمل الموصوف بأنّه مفسد لمن يقترب منه ، وكان دوره مهمًا في ظهور الرواية ذات الوقائع المحتملة . وقد أصاب «صاموئيل بنتام» إذ قال بأنّه لم تظهر رواية فروسيّة بعد ظهور «الدون كيخوته» ، وعدّه «روسكين» كتابًا قاتلاً أجهز على الفروسيّة وآدابها[٢] ، فمن أجل بناء موقف أخلاقي لابد من اصطناع ذريعة .

٢. محامي الإمبراطوريّة:

على أنّ تاريخ الأدب رصد مواقف متعنّتة ضدّ الرواية ، فقد نظر إلى بعض نماذجها على أنّه مخرّب للقيم الدينيّة ، ومهدّم للأخلاقيات العامة ، فوجب الوقوف ضدّه لما يحمل من خطر ماحق ضدّ المجتمع ، كونه يسعى إلى تفكيك عراه الروحية ، وتمزيق أعرافه الموروثة ، ومن ذلك ما تعرّضت إليه رواية «مدام بوفاري» لـ«غوستاف فلوبير» ، ففي الوقت الذي عُدّت فيه إحدى مآثر السرد الحديث ، قوبلت برفض من مؤسّسة الحكم والكنيسة والنخبة المحافظة في المجتمع الفرنسيّ في منتصف القرن التاسع عشر . ولطالما ضرب المثل بـ«مدام

---

(١) باختين ، الخطاب الروائيّ ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ، ص ٣٧ .

(٢) ثربانتس ، دون كيخوته ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دمشق-أبوظبي ، ج١ ص٣٤٠ .

بوفاري» باعتبارها تحيل على الشخصيّة الإشكاليّة التي عاشت حياتها ممزّقة بين نمط رتيب من العلاقات الريفية ، وتخيّلات متوهّجة ، يغذّيها جموح أنثويّ لا يعرف الاستكانة ، فتنتهي إلى الانتحار ؛ لأنّها لم تقبل بالحياة الأولى ، ولم تنجح في تحقيق الحياة الثانية ، فتعرّضت لنقمة المجتمع التقليديّ في فرنسا حينما نشرت أوّل مرّة ، واتّهم مؤلّفها بالإساءة للأخلاق والدين ، وحوكم لأنّه طرح نموذجًا للمرأة الجديدة التي لا تراعي أعراف المجتمع التقليدي ، ولا تتردّد في الجري وراء رغباتها متباهية بما تقترف من آثام .

في مطلع عام ١٨٥٧عرضت أمام محكمة جنح باريس التهمة الأخلاقيّة ضدّ «فلوبير» ، وتولّى السيّد «إرنست بينار» محامي الإمبراطوريّة الفرنسيّة عرض اتهام النيابة العامّة مستلهمًا الأخلاقيّات المسيحيّة لدرء الفتنة التي تبشّر بها روايته ، فعاب على مؤلّفها وصفه الشهوانيّ للأهواء ، فأفعال «مدام بوفاري» جاءت سلسلة من ضروب السقوط الأخلاقيّ الجافي للأعراف الاجتماعيّة ، والشرائع الدينيّة ، وقد أفرط المؤلّف في ذكر الخطايا والسقطات ، واستخدم أسلوبه الأدبيّ ، لا ليصور ذكاء تلك السيدة ولا خفقان قلبها ولا طهر روحها وحشمة جسدها ، إنّما في رسم حالتها بعد ممارسة الزنى ، وهي «رائعة البريق» . وذلك بمشاهد سرديّة مغرية ، أظهرت جمال السيدة بوصفه جمال استثارة لا جمال عفاف وتبتّل .

ثمّ شرع محامي الإمبراطوريّة يورد أمثلة على دعواه ، فكلّ فعل تقوم به السيدة بوفاري كان يقود إلى خطأ أخلاقيّ ، وسلسلة الأخطاء تنتهي بممارسة الرذيلة ، إذ كان من عادتها أن تظهر الكبرياء في نفسها كلّما اقترفت فاحشة ، فلا تعرف الندم ، ولا يخالجها شعور بالإثم ، إنّما هي أحاسيس الظفر ضدّ زوجها المسكين الواثق بها ، كلّما عادت إليه من مخادع عشّاقها ، ثمّ تحدّى قضاةَ المحكمة أن يأتوا بكتاب أكثر فحشًا من كتاب فلوبير ، فهو نموذج يكشف مدى «التحلّل الأخلاقيّ» .

وحينما انتقل السيّد «بينار» إلى قضيّة الإساءة إلى الدين ، صرّح بأنّ ما

يثير العجب في شخصيّة «مدام بوفاري» ، هو أنّ مؤلّفها جعلها «شهوانيّة يومًا ومتديّنة في اليوم التالي» ، فليس ثَمّة امرأة في العالم «تتمتم لله بتنهدات الزنى التي تصعّدها نحو العشيق» . فقد أقحم المؤلّف «عبارات الزنى» في «معبد الله» ، فحينما تؤدّي السيدة طقوسها الدينيّة في الكنيسة كانت تفكّر بعشّاقها ، وليس بخالقها ؛ فظهرت مفارقة لا يجوز السكوت عليها بين ادّعاء التقوى ، وممارسة الفحش ، فما يتّصف به الكتاب أنّه جاء بـ«تصوير رائع من حيث الموهبة ولكنّه ملعون من حيث الأخلاق» . ثمّ أزرى المحامي بالمؤلّف لأنّه لم يراعِ الحشمة ، فوصف مشهد الموت بما يخلّ بوقاره ، وكأنّه حدث عابر ، إلى ذلك فقد خلط فيه بتهكّم بين «القداسة والشهوانيّة»(١) .

ثمّ راح محامي الإمبراطوريّة يتشعّب في ذكر تهتّك السيدة مع عشّاقها ، وانحراف سلوكها ، وكشف عن المشاعر الدينيّة الزائفة التي كانت تظهرها ، وفيها جميعًا ظهرت «الجريمة المزدوجة في إهانة الأخلاق العامّة وإهانة الدين» . وبناء عليه فقد طالب بمعاقبة المؤلّف ، والناشر ، وصاحب المطبعة ؛ لأنهم اشتركوا جميعاً في الترويج لتلك الإساءة المركّبة ، على أن يأخذ كلّ منهم العقاب الذي يكافئ جريمته ، ثمّ استعدى قضاة المحكمة على «فلوبير» ، لأنّه «المجرم الأساسيّ ، فهو الذي يجب أن تحتفظوا له بقسوتكم» .

وخلص إلى أنّ الرواية هي كتاب «غواية» ، فموت السيدة في نهايته لا يشفع لوجود أفعال العهر والفحش فيه ، فالتفاصيل الشهوانيّة لا يمكن أن تُغطّى بخاتمة أخلاقيّة ، وإلاّ جاز ذكر «كافّة القاذورات التي يمكن تصوّرها» ، ووصف «كافّة خلاعات عاهرة مع جعلها تموت فوق حصير قذر بمستشفى» ، فذلك «يتعارض مع قواعد التفكير السليمة ، لأنه مثل وضع السمّ في متناول الجميع ، والدواء في متناول عدد قليل من الناس ، هذا إذا كان هنالك دواء» . فلن يقرأ

(١) فلوبير ، مدام بوفاري ، ترجمة محمد مندور ، بيروت ، دار الأداب ، ١٩٦٦ ، انظر ملحق الاتهام والمرافعة في خاتمة الرواية ، ص ٤٢٩ ، ٤٣١، ٤٣٢ .

الرواية علماء الاقتصاد والاجتماع ، فتلك «الصفحات الخفيفة في مدام بوفاري تقع بين أيدٍ أكثر خفة ، في أيدي الفتيات وأحيانًا في أيدي النساء المتزوّجات ، وعندما يغوي الخيال ، وعندما ينحدر هذا الإغواء حتى القلب ، وعندما يتحدّث القلب إلى الحواسّ ، فهل تعتقدون أنّ التفكير البارد ستكون لديه القوّة الكافية لكي يقهر غواية الحواسّ والأحاسيس؟»[١] .

وما لبث أن صاغ محامي الإمبراطوريّة قرارًا جازمًا : «إنّني أؤكد أنّ رواية مدام بوفاري ليست أخلاقيّة إذا واجهناها من الناحية الفلسفيّة . لا شكّ أنّ مدام بوفاري قد ماتت بالتسمّم ، ومن الحقّ أنّها قد قاست كثيرًا ، ولكنّها قد ماتت في اليوم والساعة المقدّرين لها ، ولكنّها لم تمت لأنّها زانية ، بل لأنّها أرادت أن تموت ، وقد ماتت في عنفوان شبابها وجمالها . ماتت بعد أن كان لها عشيقان تاركة زوجًا يحبّها ويعبدها» . ثمّ إنّه لا توجد في الكتاب بأكمله «شخصيّة واحدة تستطيع أن تدينها» . وخاطب القضاة «إذا استطعتم أن تجدوا شخصيّة واحدة حكيمة ، أو أن تعثروا على مبدأ واحد يمكن أن يدان به الزنى احكموا بأني مخطئ . وإذن فإذا لم يكن في الكتاب كلّه شخصيّة واحدة يمكن أن تحملها على أن تطأطئ الرأس ، وإذا لم تكن هنالك فكرة أو سطر يمكن أن يسفّه الزنى ، فإنني أكون على حقّ ويكون الكتاب ضدّ الأخلاق»[٢] .

وبما أنّ الكتاب ، كما رآه محامي الإمبراطوريّة ، قد عامَ على مزيج من الفحش والرذيلة والشكوك الدينيّة ، وفيه تقريظ لإباحيّة تجعل من الزنى شرعة اجتماعيّة ، ويفتقر إلى أيّة قيمة أخلاقيّة سامية ، فيكون قد عرض محتواه على شاشة الأخلاقيّات المسيحيّة «التي هي أساس الحضارات الحديثة» . وفي ضوء تلك الأخلاقيّات ارتسمت فداحة الخطر ، إذ ينبغي تسفيه العهر وإدانته ، ليس لأنّه حماقة فحسب ، بل لأنه «جريمة ضدّ الأسرة» ، فتلك الأخلاقيّات تدين

---

(١) مدام بوفاري . ص ٤٣٣ ، ٤٣٤ .

(٢) م .ن . ص٤٣٤ .

الأدب الواقعيّ، لا لأنّه يصوّر الشهوات، إنّما لأنّه «يصوّرها بلا ضوابط ولا حدود»، ذلك أنّ «الفنّ بغير قاعدة لا يعود فنًا، وهو كالمرأة التي تتخلّى عن كافّة ثيابها، وإخضاع الفنّ للوقار ليس استبعادًا له بل تشريفًا. والإنسان لا يكبر إلاّ بقاعدة»[1].

أغفل محامي الإمبراطوريّة طبيعة الإشكاليّة التي رمزت إليها شخصيّة «مدام بوفاري» في سياق التطوّر الاجتماعيّ والثقافيّ لفرنسا القرن التاسع عشر، حيث احتدم الصراع بين القيم الفرديّة الجديدة، والقيم الجماعيّة الموروثة، ونظر إليها بوصفها نمطًا لسلوك منحرف تمارسه امرأة متفلتة من النواهي الدينيّة والأعراف الاجتماعيّة. وكان بعيدًا عن لمس جوهر المشكلة التي تحيل إليها الرواية، فقد تعقّب ظاهر الرسالة الأخلاقيّة، وتعذّر عليه كشف باطنها، ذلك أنّ الأخلاقيّات التي صدر عنها في اتهامه قد اهتمّت بالأفعال وليس بدلالاتها، وكان من الطبيعيّ أن تغيب عنه القيمة الاعتباريّة التي يضمرها المغزى السرديّ للرواية، حيث لا مكان للوعظ الأخلاقيّ، إنّما تمثيل لطبيعة النزاعات الأخلاقيّة في مجتمع منقسم على ذاته بين قيم عامّة، وتطلعات خاصّة.

وُصِفَ «فلوبير» بأنّه «مصاب بالجذام الأخلاقيّ»، لما قيل عن احتواء روايته من الفحش ما لا يجوز أن يعرض له الأدب. ولم يقتصر الأمر على محامي الإمبراطوريّة، إذ انقسم المجتمع الأدبيّ بين مؤيّد لمحاكمته، ورافض لها استنادًا إلى مبدأ الحرّيّة المكفولة للكاتب في معالجته شؤون مجتمعه بالطريقة التي لا يراد منها تقرير الحقائق، إنّما الإيحاء بها، فكان أن تقدّم الناقد «سانت بيف» معارضًا المحاكمة في تضامن صريح مع الكاتب ورفض القضيّة المثارة ضدّه، إذ جهر برأيه في وقت تعاظمت فيه ضروب الاسترضاء للسلطات الدينيّة والسياسيّة التي وجدت في الرواية نزوعًا إلى تدمير القيم الكبرى للمجتمع

---

(١) مدام بوفاري. ص٤٣٥.

الفرنسيّ، والإساءة إلى الأخلاق العامّة، وكان لموقفه أثر مهمّ في تبرئة الروائيّ الذي تكالبت عليه سهام التجريح.

أعلن «بيف» موقفه الإنسانيّ في تلك القضيّة بعيدًا عن رأيه النقديّ في الرواية، وهو رأي لا يختلف كثيرًا عن رأي محامي الإمبراطوريّة؛ ذلك أنّه عاب على المؤلّف تغييب الخير أكثر ممّا ينبغي، والاحتفاء بالشرّ المطلق، ورأى أنّ الرواية أغفلت الخير، حينما أفرطت في تصوير الشرّ من كافّة جوانبه، وبما أنّه كان يشدّد على أنّ ضرورة انبثاق الأثر الأدبيّ من خضم العلاقة المتفاعلة بين مؤلّفه وعصره، فقد استنكر عدم وجود أيّة شخصيّة في فضاء السرد «من شأنها أن تواسي القارئ وتريحه بمشهد خيّر، فذلك ممّا يجافي الواقع، ولا يجوز أن تعرض الرواية عالمًا يخلو من نزعة الخير مهما كانت الفكرة التي تريد التعبير عنها، لأنّ الخير والشرّ متلازمان، ومن أجل إرشاد الروائيّ، إلى أنّ الشخصيّة الشريرة يمكن أن تحوّل مسارها إلى الخير، وليس أن تجافيه كما فعلت المرأة التي اختارها بطلة لروايته».

ثمّ أكّد «بيف» أنّه يعرف امرأة فرنسيّة شابّة فائقة الذكاء حارّة القلب، لكنّها ضجرة، وقد تزوّجت دون أن تتمكّن من الإنجاب، فلم ترزق بطفل تربّيه وتحبّه وتنذر حياتها له، وبدل أن تمضي في مسار خاطئ يوقد الشرّ في فكرها وروحها الجامحين، اختارت أن تكون مُحسنة، فأصبحت مُعلّمة لأطفال القرى، تدرّسهم «الثقافة الأخلاقيّة»، وكانت تعاني صعابَ الانتقال بين القرى المتباعدة، لكنّها وجدت أنّه من الواجب عليها إرشاد هؤلاء إلى الخير، فعملها يواسيهم وينعشهم، وبهذه الطريقة يتحقّق الكمال الإنسانيّ»[1]. وكان «فلوبير» قد استوحى شخصيّة «مدام بوفاري» من سيرة امرأة من منطقة «روان» عرف عنها الإفراط في قراءة الأدب الرومانسيّ، فوجدت أنّ رتابة حياتها لا تتوافق مع جموح مشاعرها، فانزلقت إلى إشباع رغباتها، وانتهى أمرها إلى

(١) كونديرا، الستارة، ترجمة معن عاقل، ورد للطباعة، دمشق، ٢٠٠٦، ص٥٣.

الانتحار، لأنّها انتهكت قدسيّة الأعراف السائدة حينما استجابت بلا رادع لنزواتها الفرديّة، فجعل منها علامة لتمثيل النزاع بين القيم العامّة والخاصّة.

يريد الناقد أن يكون النموذج الأدبيّ ممثلاً للنزعات الإنسانيّة في الحياة بكاملها، أمّا الروائيّ فيريد تحويل النموذج إلى علامة دالّة منتزعة من واقع معين، فلا غرابة أن يبدي الأوّل موقفًا نقديًا صارمًا حاول فيه أن يخرّب قيمة نموذج الثاني، حينما خرج عن نطاق العالم المتخيّل، وراح يؤكد أنّه يعرف امرأة تماثل «مدام بوفاري» في العمر والشكل، ولكنّها أطفأت جموحها بعمل الخير، حينما كرّست عمرها لتعليم الأطفال الأميّين في القرى الفرنسيّة مبادئ الأخلاق، وعليه فلا يجوز للنموذج الذي اختاره الروائي أن يسرف في فعل الشرّ إلى النهاية. ونتيجة لذلك فهو يريد منه أن يصحّح مصير بطلة روايته في ضوء مصير تلك المرأة الفرنسيّة التي تطوف الأرياف من أجل عمل الخير.

أمّا الروائي فقد استلهم روح النموذج الواقعيّ ولم ينسخه، إنّما دفع به ليكون علامة على أزمة أخلاقيّة عامّة، إذ تعرّضت الشخصيّة للتمزّق بسبب الانقسام بين الرغبات الذاتيّة والأعراف العامّة، وهذه هي الشخصيّة الإشكاليّة التي لا تستطيع الأخذ بالقيم العامّة، ولا تستطيع تعميم قيمها الذاتيّة على الآخرين، فلا هي تقبل بالقيم الجماعيّة لأنّها لا تشبع رغبات الفرد، ولا هي قادرة على حماية ذاتها في إطار قيم فرديّة خاصّة بها، فيؤدي ذلك التناقض إلى تمزيق النسيج الداخليّ للشخصيّة، وكلّ هذا لم يعرض للناقد الذي أبدى تشدّدًا في ضرورة استعارة نموذج واقعيّ بدل استلهامه، فيما كان حاضرًا في خاطر الروائي، وهو يعيد تكييف النموذج الإنسانيّ على وفق رؤيته للشخصيّة في العالم الافتراضيّ الذي بناه السرد.

٣. أوصياء الثقافة الرسميّة، ومقاومة التخيّلات السرديّة:

ولموقف محامي الإمبراطوريّة الفرنسيّة ما يماثله في تاريخ الأدب العربيّ الحديث، ففي سياق ثقافة دينيّة منضبطة تظهر حاجة للتحذير من أهوال

التخيّلات السرديّة التي تعبّر ضمنًا عن أحلام مخبّأة ، وتطلّعات مكبوتة ، جرى تهميشها بسبب شيوع التفكير الخطّي المستند إلى مرجعيّات تقويّة ، تحول دون تحرّر المخيّلة من أسر البعد المباشر للأشياء . وكان «ديكارت» ، فيلسوف العقلانية الغربية ، قد ذهب إلى أنّ المخيّلة تشوّش عمل الفكر ، وتعطّله ، وتحول دون أن يباشر العقل عمله بالطريقة الصحيحة في اكتشاف الذات والعالم ، فينبغي الحذر منها ، فبوجودها لن يستقيم أمر التفكير السليم ، لأن الله هو ضامن العقل ، ولا ضامن للمخيلة ، وترتّب على ذلك أنّ أبعدت الحداثة الغربية أمر الخيال من اهتماماتها الكبرى ، وانصرفت إلى العقل وممارساته .

وقد وقف الإمام «محمد عبده» موقفًا مشابهًا ، حينما حذّر بقوّة من الأثر الفادح لكتب الخيال السرديّ ، باعتبارها من «الأكاذيب الصرفة» التي تتحرّك في أفق مشبع بالإغواء والفساد ، فقد أثنى على منع نشر كتب السير الشعبيّة التي مثّلت بطولات الفرسان القدامى ، كعنترة بن شداد ، وأبي زيد الهلالي ، وسيف بن ذي يزن ، والأميرة ذات الهمّة ، وغيرهم ، وهي تشبه روايات الفرسان الأوربيّة التي خصّها «ثربانتس» بأكثر من فصل لتحرق فيه من طرف أحد رجال الدين ، ومع أنّ الكاتب الأسباني لم يكن رجل دين ، كما هو شأن الإمام المصري ، فإن روايته أتت على ذكر بعض القيم المسيحيّة باعتبارها المعيار الفاصل بين الفضائل والرذائل ، فيما عبّر الإمام عن آرائه بوصفه ممثلا للقيم الإسلامية ، إذ رأى بأن الحياة الثقافية لن تبرأ إلا باجتثاث مصادر التخيلات السردية .

قدّم الإمام «محمد عبده» (١٨٤٩-١٩٠٥) في جريدة الوقائع المصريّة في١١ مايو١٨٨١ ، صورة شاملة للكتب التي كانت قيد التداول في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ورسم خريطة لها بحسب أهميّتها ، فقال : «تنقسم المؤلّفات المتداولة في أيدي المصريّين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين ، سواء كانت هذه الأميال غريزيّة أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها ، وهذه الأقسام اختلفت في الشهرة والخفاء وكثرة التداول بين يدي كثير من الناس ،

وفي منتديات المشتغلين بمطالعتها ومحافلهم الخصوصيّة والعموميّة ، فمنها : الكتب النقليّة الدينيّة . . .ومنها الكتب العقليّة الحكميّة . . .ومنها الكتب الأدبيّة ، وهي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق ، ومن هذا القبيل كتب التاريخ وكتب الأخلاق العقليّة ، وكتب الرومانيّات(هي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب ، وبيان أحوال الأمم ، والحثّ على الفضائل ، والتنفير من الرذائل) ، ككتاب كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء والمرزبان والتليماك ، والقصّة التي تترجم في جريدة الأهرام (في النصف الأوّل من عام١٨٨١) وغيرها من بقيّة المؤلّفات ، وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ، ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه ، المشتغلين بدراسته ، العاكفين على مطالعته . ومنها كتب الأكاذيب الصرفة ، وهي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع ، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة ، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد (كذا) وعنتر عبس (كذا) وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس ، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير ، وقد طبعت كتبه عندنا مئات مرات ، ونفق سوقها ، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل ، ومنها كتب الخرافات» .

إثر هذا العرض الشامل قام «محمد عبده» بتفصيل القول في النوعين الأخيرين «كثر طبع الكتب في هذين القسمين حتى انتشرت في سائر جهات القطر ، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين ، فإذا شبّ الولد ومالت نفسه إلى المطالعة في الكتب ، لم يجد أمامه إلاّ أصناف هذه الكتب الكاذبة أو الخرافيّة ، فيجهد نفسه في قراءتها ، فيشيب وهي بين يديه ، ويموت وهو معتقد لما فيها من الأضاليل ، ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظلم الجهالات وانحطاطهم عن درجات الكمالات ، وهذا من أضرّ المؤثّرات في تأخّر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والاخشوشان (هكذا)» .

ثمّ أثنى على قرار الحكومة المصريّة بحظرها نشر الكتب الضارّة ، ومنع تداولها ، «والحجر على طبع الكتب المضرّة بالعقول ، المخلّة بالآداب ، وهي كتب القسمين الأخيرين ، فمن الآن وصاعدًا لا يرخّص لأيّة مطبعة أن تطبع من هذا

الكتب (كذا) المضرّة شيئًا ، ومن يتعدّ ذلك يجاز بأشدّ الجزاء ، وستؤخذ الاحتياطات اللازمة لمنع الاختلاس في هذا الشأن ، فعلى الذين يميلون إلى مطالعة مثل هذه الكتب لتسلية النفس وترويح الخاطر ، أن يستعيضوها بغيرها من الكتب المفيدة الصحيحة ، فمن كانت رغبته متّجهة إلى كتب أبو زيد (كذا) وما معها من الكتب كعنتر عبس (كذا) وغيرها أن يستبدلها (كذا) بكتب التاريخ الصحيحة» . وختم حديثه بالتأكيد على وجوب أن يترك كلّ عاقل «هذه الكتب الخرافيّة ، ويتباعد منها على قدر الإمكان ، وأن يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقّة ككتب الديانة المطهّرة ، وكتب الأخلاق والفضائل وتهذيب الأخلاق ، وكتب التواريخ الصحيحة ، وكتب العلوم الحقيقيّة»[1] .

مارس الإمام دورًا إصلاحيًا ، وكلّ مصلح يجد نفسه موزّعًا بين مهمّتين ، أولاهما : تشخيص الحالة المطلوب إصلاحها ، وثانيتهما : اقتراح الإصلاح ، وضمن المهمّة الأولى قدّم «عبده» جردًا موسّعًا بالكتب الشائعة في عصره ، وراح يصنّفها طبقا لمنظوره كمصلح دينيّ ، يوجّهه المغزى الأخلاقيّ والقيميّ للكتب . ووجد أنّ التخلّف والهمجيّة في بلاده متّصلان بشيوع كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات ، وضمن الثانية ، وجد أنّ منع وزارة الداخليّة المصريّة طبع تلك الكتب ، يُسهم في إصلاح المجتمع ، واقترح أن تحلّ كتب محلّ أخرى ، وبخاصّة لأولئك الذين أدمنوا قراءة كتب الأكاذيب والخرافات .

أعلن الإمام موقفا دينيا معاضدا لقرار الدولة مؤدّاه : أن كتب التخيلات السردية خطر مؤكّد ، وسيفضي وجودها إلى تخريب القيم الدينية واللغوية ، ولن تتعافى الأمة إلا بمحق هذا الخطر ، لأنها تسبب ضررًا بالغًا من ناحيتين ، أولاهما : إغراقها في التخيّل إلى درجة أنّها تذكر أقوامًا «على غير الواقع» .

---

(١) محمد عبده ، الكتب العلميّة وغيرها ، الوقائع المصريّة ، ١١ مايو ١٨٨١ ، انظر النصّ كاملاً في مجلة فصول ص٢٠٧- ٢٠٩ العدد الأوّل لسنة ١٩٩١ ، ومقتطفات منه في كتاب علي شلش ، نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، القاهرة ، ص٢٢-٢٤ .

وثانيتهما : خروجها على الطبع اللغويّ السليم ، فعباراتها «سخيفة مخلّة بقوانين اللغة» . وتضافر هذين السببيّن يعدّ كافيًا في نظر المصلح لَمحو هذا النمط من الكتب ، وهو موقف يماثل موقف رجل الدين الحارق للكتب في «الدون كيخوته» . ففي الحالتين نجد تضامنًا للحفاظ على نسق من القيم الأخلاقيّة واللغويّة ، فالفكر المستقيم لا يتقبّل المجازات السرديّة الكبرى ، ولا يتمكّن من تفسير الشطحات في تلافيفها ، ويرتعد فَرقًا من فكرة الخروج على النمط الشائع من الثقافة المتعالمة التي تجهّز الإنسان بنظام متكامل من الأجوبة النسقيّة المنمّطة ، التي ينبغي له ألاّ يحيد عنها ، وإلاّ وقع في المحذور .

استمدّ «محمد عبده» موقفه من تراث عريق في التحذير من المرويّات السرديّة التي نهضت على عنصر التخيّل ، لكنّه كشف ضآلة معرفته بالرواية (الرومانيّات) ، مع أنّه أنصف ما رآه يخترع لمقصد جليل كتعليم الأدب ، وبيان أحوال الأمم ، والحثّ على الفضائل ، والتنفير من الرذائل . واضح أنّه اهتمّ بالجانب الاعتباريّ ، ولم يجد إلاّ رواية «فينلون» التي عرّبها «الطهطاوي» بعنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» ، وأخرى كانت تنشر في جريدة «الأهرام» ، لم يأتِ على ذكر اسمها ، ثمّ رواية «الانتقام» لمؤلّفها الفرنسيّ «بيير زاكون» التي عرّبها «أديب إسحاق» و«سليم النقاش» ، وأضاف إليها «كليلة ودمنة» وبعض قصص الحيوان . ومن المعروف أنّ «الطهطاوي» ترجم رواية «فينلون» لكونها تستجيب للمعايير الأخلاقيّة السائدة ، وبخاصّة تماثلها مع «مقامات الحريري» ، كما جاء في مقدّمته لها[1] .

عاضد «محمد عبده» قرار الداخليّة المصريّة بمنع نشر كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات ، وأثنى عليه . ولا يُنتظر من مصلح أقلّ من هذا ، فهو لا يهتمّ بتفاصيل العقد الضمنيّ بين المتلقّي ومضمون تلك الكتب ، ذلك العقد الذي يتفق فيه الطرفان على العمل في ميدان خارج الواقع ، وبعيد عن الصدق

---

(١) الطهطاوي ، الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة ، ج٥ : ص٣٣٠ - ٣٣١ .

بدلالته الأخلاقيّة ، فالعقد السرديّ لا يحتمل تفسيرًا مباشرًا نرتّب عليه مضارّ أخلاقيّة ؛ لأنّ الآثار الأدبيّة تقوم بتمثيل شفّاف للمرجعيّات بعيدًا عن الضوابط والمعايير التي يريدها مصلح دينيّ مثل «محمد عبده» ، ولكنّ هذا لا يعني انزلاقه إلى سوء التفسير ، فالفيصل في حكمه هو الفائدة والفضيلة ، والكتب النقليّة الدينيّة ، والكتب العقليّة الحكميّة ، وبعض الكتب الأدبيّة تحقّق من وجهة نظره ذلك ، فيما لا تقوم كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات فقط بعدم تحقيق ذلك ، بل تحول دون شيوعها ، وقدرتها على جذب اهتمام القرّاء ، وحسبما ورد في سياق حديثه ، أنّها طبعت مئات المرات ، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل ، وسوقها رائجة . ترّفق الإمام قليلاً بالروايات الاعتباريّة القليلة التي أشار إليها ، لكنّ حكمه على كتب الخرافات والأكاذيب الصرفة شمل هذا الفنّ الجديد الذي ترعرع في أحضانها ، إذ سرعان ما نلمس عزوفًا في الأوساط الثقافيّة الرسميّة عن هذه المؤلّفات ، وأسهم كبار كتاب الرواية في ذلك .

أصبحت الرواية ، شأنها شأن أيّ فنّ جديد ، موضوع ازدراء في الأوساط الثقافيّة والدينيّة والفكريّة والسياسيّة في القرن التاسع عشر وشطر من القرن العشرين ، وكان مسارها شاقًا وسط معارضة صريحة في تلك الأوساط ؛ فالمنظور الأخلاقيّ ، والبحث عن المطابقة بين محتوى النصّ والوقائع الخارجيّة ، وتجنّب شحن الأحاسيس بالملذّات والمتع التخيّليّة ، والابتعاد عن المبالغة ، واشتراط النفع المباشر في النصوص ، كانت هي الشروط الأساسيّة للتلقّي الذي أرادته الثقافة الرسميّة آنذاك ، ولهذا غالب التردّد كثيرًا من الروائيّين في إعلان صلتهم بهذا الفنّ الجديد ، والأسماء الوهميّة التي تقنّع بها بعض الكتّاب - وبخاصّة النساء - تبرهن على أنّ نظرة مشوبة بالشكّ والحذر وعدم التقدير لازمت طويلاً الفنون التخيّليّة في الثقافة العربيّة الحديثة ، منها : الرواية ، والمسرح ، والسينما ، والفنّ التشكيليّ .

٤. السرد وفرضيات النظرة الدونيّة:

استند الموقف العامّ الذي اتّخذته الثقافة الرسميّة من الرواية إلى التمييز القديم في تاريخ الأدب العربيّ بين قصص الخاصّة وقصص العامّة، فقد أنيطت بالأولى مهمّة اعتباريّة وعظيّة، كما وجدنا في توقير «محمد عبده» لكتاب «كليلة ودمنة» و«وقائع تليماك»، فيما خصّت الثانية بالتسلية، ومثالها المرويّات السرديّة الشعبيّة والخرافيّة؛ لأنّها موجّهة إلى العامّة التي أظهرت ميلاً واضحًا للتعلّق بالخرافات، كما قال البيرونيّ في القرن الخامس الهجريّ[1]. وكان فقيه مصر ومحدّثها «الليث بن سعد» قد حذّر منذ القرن الهجريّ الثاني من تخيّلات العامّة، وأفتى بضرورة النأي بالنفس عنها؛ فقصص العامّة مكروه لمن فعله ولمن استمع إليه[2].

ومن الجدير ذكره أنّ هذا الموقف المتأصّل في الثقافة العربيّة القديمة، ظلّ يتقوّى ويتنامى على الرغم من شيوع هذا الضرب من القصص للتسلية والاعتبار، وبخاصّة في القرن التاسع عشر، إذ طبعت كتب السير والخرافات والحكايات العجيبة، وعُرّبت النصوص الروائيّة التي يمكن بسهولة إدراجها حسب منظور الثقافة الرسميّة، في إطار القصص الشعبيّ العامّي، فلم يتغيّر الموقف من كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي مابرح يثير السخط منذ أكثر من ألف سنة، في الأوساط الدينيّة والأوساط الثقافيّة الرسميّة بشكل عامّ، وذلك بداية من وصف «ابن النديم» له بأنّه «كتاب غثّ بارد الحديث»[3] وصولاً إلى «قسطاكي الحمصي» الذي قال بأنّ «في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كلّ بيت يحصّنه أهله بأدب النفس»[4]. لم

---

(١) البيرونيّ، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر أباد، ص٢٥٨.

(٢) المقريزيّ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، ج٣ ص ١٩٩.

(٣) ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طهران، ١٩٧١، ص٣٦٣.

(٤) قسطاكي الحمصي، منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد الهواري، القاهرة، ص٣٨١.

تزحزح ألفُ سنة من حياة الكتاب الموقفَ الثقافيّ منه ، إذ لم يزل موضع رفض معلن من طرف الأوساط المُحافظة ، ولن يشفى المجتمع إلا بابعاد هذا الكتاب من ذاكرته الثقافية(١) .

والخوف من الحبّ ، وتصوير أوضاعه المتنوّعة والمثيرة ، هو الذي دفع

---

(١) لاقى كتاب «ألف ليلة وليلة» باعتباره المدوّنة الممثّلة للخيال السرديّ الشعبيّ مضايقات كثيرة في العصر الحديث ، فكان يصادر ، أو يمنع ، أو يفتى بعدم جواز تداوله . وآخر ما جرى له مصادرته في النصف الأوّل من عام ٢٠١٠ في مصر بعد أن صودر من قبل في عام ١٩٨٥ ، فكان الكتاب موضوعًا لمنازعة قضائيّة في «محكمة آداب القاهرة» لأنّه خادش للحياء ، ومسيء للآداب . وندرج فيما يأتي مذكرة المحامي «فاروق عبدالله» الذي أوكل إليه «اتحاد كتاب مصر» مهمّة نزع الشبهة عن الكتاب ، والدفاع عنه أمام المحاكم المصريّة ، فكتب مطالعة موجّهة إلى النائب العامّ بتاريخ ٢٠١٠/٥/١٣ ، جاء فيها (حيث قد تعرّضت رواية «ألف ليلة وليلة» لهجمة شرسة ، تضمّنتها الشكوى التي قدّمت لسيادتكم من فئة قليلة لا تعي البعد الثقافيّ لتلك الوثيقة التاريخيّة ، التي طبّقت شهرتها الآفاق وتعدّت البلاد لتصبح علامة مميّزة لثقافتنا العربيّة . وحيث قد سبقتها هجمات مثيلة تحطّمت وتلاشت على صخرة قضائنا الشامخ ، منها تلك السابقة التي أقيمت بالدعوى رقم١١٤٢/١٩٨٥ آداب القاهرة ، وحكم فيها بجلسة ١٩٨٥/٥/١٩بمصادرة «الليالي» ، إلاّ أنّ محكمة جنح مستأنف شمال القاهرة قضت في الاستئناف رقم ١٩٨٥/٣٩٨٨ بجلسة ١٩٨٦/١/٣٠ بإلغاء هذا الحكم ، حيث ورد في حيثيّات الحكم (إن مؤلّف ألف ليلة وليلة كان مصدرًا للعديد من الأعمال الفنيّة الرائعة ، ومنه استقى كبار الأدباء في العالم عامّة والعربيّ منه خاصّة روائعهم الأدبيّة ، الأمر الذي ينفي عنه مظنّة إهاجة تطلّع ممقوت أو الإثارة الشهوانيّة لدى قرائه ، إلاّ من كان منهم مريضًا تافهًا ، وهو ما لا يحسب له حساب عند تقييم قيمة تلك المطبوعات الأدبيّة ، كما لم يثبت أنّه كان وراءه ثمّة إفساد للنشء) ، وحيث إنّ اتحاد الكتاب ، الذي يمثّله الطالب ، هو المعنيّ بحماية التراث وحرّيّة التعبير بموجب المادّة الثالثة من قانون إنشائه رقم ١٩٧٥/٦٥ ، لذا فنحن نتشرّف بالمثول أمام عدلكم مدافعين عن تلك المأثورة التاريخيّة التي وثّقتنا بتراثنا وعرّفت العالم بنا ، بحيث أصبحت في حصن حصين يحفظها من المعتدين . نتشرّف بطلب رفض الشكوى المقدّمة لسيادتكم ضدّ مؤلّف ألف ليلة وليلة ، لسابقة الفصل في موضوعها بحكم نهائيّ حاز حجيّة الأمر المقضيّ به كالسالف بيانه .

بـ«يعقوب صرّوف» (١٨٥٢-١٩٢٧) إلى التحذير من ضرر الروايات، في مقالة نشرها في عام ١٨٨٢ بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحبّيّة»[1]. ولم يكن موقفه رادعًا، كما ظهر في موقف «عبده»، إذ قلّل من درجة الضرر، ويمكن تفسير ذلك بقربه إلى عالم الرواية والمسرح، ولكنّه عاد بعد مرور نحو عشر سنوات، ونشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام ١٨٩١جوابًا متشدّدًا عن سؤال بخصوص الحكايات الخرافيّة «في قراءتها شيء من التسلية، ولكنّ فيها مضارّ كثيرة؛ لأنّها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحبّ والغرام»[2].

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، إنّما مضى «صرّوف» في بيان مضارّ قراءة الروايات ومنافعها، «من الروايات ما قراءته مفيدة جداً، وهو القليل، ومنها ما قراءته كثيرة الضرر، وهو الغالب، وأكثر الروايات التي ترجمت إلى العربيّة من النوع الثاني، ولذلك كان الضرر من قراءة الروايات أكثر من النفع، وهذا لا ينحصر في الروايات العربيّة، سواء كانت موضوعة أو مترجمة، بل يتناول الروايات الإفرنجيّة على أنواعها، فلا تجد رواية تفيد قراءتها حتى تجد عشر روايات تضرّ قراءتها».

ومن الواضح أنّ المنظور الإصلاحيّ- الأخلاقيّ هو الذي تحكّم في تقويم الرواية، فهو يكرر الحديث عن «الضرر» و«النفع» من القراءة، ثمّ استأنف يبيّن طبيعة ذلك الضرر «أن تكون الرواية نفسها منحطّة، أو تكون ممّا يهيج العواطف، ويقوّي الميل إلى الشهوات»، ويكثر ذلك في الروايات الفرنسيّة إذ يجب «الامتناع عن قراءتها مطلقًا، ولا يليق بوالد أو والدة أن يدعا أولادهما يقرؤون رواية من غير أن يكونا قد قرآها، وعرفا ألاّ ضرر من قراءتها». وأضاف وجهًا آخر للضرر، «إذا كانت الرواية خالية من كلّ ما تضرّ قراءته يبقى ضرر آخر إذا قرئت

(١) يعقوب صرّوف، ضرر الروايات والأشعار الحبّيّة، المقتطف، أغسطس ١٨٨٢. نقلاً عن علي شلش، نشأة النقد الروائيّ، ص٢٤.

(٢) يعقوب صرّوف، المقتطف، أغسطس ١٩٩١، ص١٣٨ نقلاً عن شلش ص٢٤.

بسرعة من غير تدقيق في معانيها ؛ لأنّ القراءة لمجرد التسلية يضيع بها الوقت سدى ، وتضعف بها الذاكرة أو قوّة الحفظ» . وانصرَفَ ، أخيرًا ، إلى الروايات النافعة ، وهي عنده «الحسنة الإنشاء ، والمتضمّنة المعاني الجليلة ، والتي كتبها مؤلّف مشهور ، وتتّصف بالسبك ، وهذه ينبغي أن تُقرأ بإمعان وأكثر من مرّة . ولا شبهة في أنّ قراءة واحدة من هذا القبيل قد تؤثّر في تهذيب الأخلاق أكثر من كثير من الكتب الأدبيّة ، وكثيرًا ما يحصل الإنسان على ملكة الإنشاء الصحيح من قراءة رواية أدبيّة حسنة السبك ، وتكريرها بالقراءة حتى يصير أسلوبها ملكة فيه»[1] .

مخاطر قراءة الروايات كثيرة ؛ كما تتجلّى في الخطاب الرسميّ ، سواء أكان دينيًا أم تعليميًا ، فهي مملوءة بالأوهام والخرافات ، وحوادثها مشحونة بالحبّ والغرام ، وهي منحطّة ، تهيّج العواطف ، وتقوّي الميل إلى الشهوات بعرضها للجسد عرضًا مثيرًا ، وأخيرًا فهي تضيع الوقت ، ولا تنشّط الذاكرة . وهي أسباب كافية للتحذير منها والعزوف عنها . وبالمقابل لا بدّ من الانصراف إلى ما هو مفيد مثمر ، وتلك هي الروايات الاعتباريّة المفيدة المسبوكة بجودة وإتقان .

٥. كُتب الحقائق وكُتب الأوهام:

رسم «محمد عمر» في كتابه «حاضر المصريّين أو سرّ تأخرهم» الذي صدر في عام١٩٠٢ ، صورة قاتمة للكتب الشائعة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في مصر ، فقد ذهب إلى أنّ أصحاب المطابع تعلّقوا بطبع «الضارّ والمفسد من الكتب» ، حتى أصبح ديدنهم «الميل إلى طبع كتب السخافة والأوهام» . وعلى هذا فقد «أكثروا من طبع القصص والحكايات الغراميّة والفكاهيّة والأشعار الغير المستظرفة (كذا) وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق والطباع والخيال» . وقد استاء من انحطاط الكتاب المصريّ حينما

---

(١) أورده علي شلش ، ص ٥٢ .

قارنه بالكتب الصادرة في الشام ، فرجّح الكتب الشاميّة ؛ لأنّها مفيدة ومنظّمة ومطبوعة بصورة جيّدة ، فيما الكتب المصريّة سيّئة موضوعات وطباعة ، فجلّها «كتب السخافة والهذيان التي أفسدت علينا أخلاقنا ، وغيرت محاسننا ، حتى أصبحنا نخاف أن يكثر أولادنا من قراءتها وأقاربنا وجيراننا أيضًا ، فتؤثّر في عقولهم وأخلاقهم التأثير السيّئ الذي ينغّص الهيئة الاجتماعيّة (المجتمع) والعائلة»[1] .

ومن أجل دعم وجهة نظره فقد قدّم «محمد عمر» مسردًا طويلاً بالكتب التي صدرت خلال السنوات الخمس قبل طبع كتابه ، ويمكن استخلاص نتائج أساسيّة من ذلك المسرد ، فالكتب التي أوردها تتوزّع إلى كتب تخيّليّة ضارّة تمثّلها القصص والروايات وكتب المجون ، وهي الكتب الطاغية ، وبلغ عددها أربعة وثمانين كتابًا ، وكتب في المعارف التاريخيّة والأدبيّة والسياسيّة والتربويّة وفروع معرفيّة أخرى يزيد عددها على خمسة عشر فرعًا ، وبلغت في كلّ تلك المعارف والعلوم ثلاثة وثمانين كتابًا ، وبحسب تصوّره فلا يعد ذلك إلاّ من قبيل المفاسد ، فقد استأثرت الكتب الضارّة والمفسدة باهتمام الجميع ، فيما كلّ المعارف الأخرى لم تحظَ إلاّ باهتمام أقلّ منها ، مع كثرة تلك المعارف والحاجة إليها ، وللتدليل على الخطر الكامن وراء هذا الولع بالمتخيّلات السرديّة المفسدة للقيم العامّة ، أورد تكالب الناشرين على طبع كتاب «ألف ليلة وليلة» وسيرة «سيف بن ذي يزن» وكتاب «عودة الشيخ إلى صباه» ، وأشار إلى أنّ عدد طبعات الليالي العربيّة بلغ عشرين طبعة في وقت قصير . «وهذا يدلّ على انحطاط كبير فينا وخذلان ليس له مثيل ، والعياذ بالله»[2] .

لم يكتفِ مؤلّف «حاضر المصريّين أو سرّ تأخرهم» - الذي يريد بكتابه محاكاة تحريضيّة لكتاب «سرّ تقدّم الإنكليز السكسونيّين» لـ«ريمون ديمولان»

---

(١) محمد عمر ، حاضر المصريّين أو سرّ تأخرهم ، تحقيق مجيد طوبيا ، القاهرة ، ص١٥٤ و١٥٦ .

(٢) م . ن . ص١٥٦ .

الذي ترجمه «أحمد فتحي زغلول»- بكلّ ما أوردناه ، إنّما عقد فصلاً خاصًا بعنوان «الكتب والمؤلّفون في مصر» ، أعاد فيه هذه المرّة تصنيف الكتب الشائعة بحسب مؤلّفيها إلى نوعين : نوع من المؤلّفين الذين يريدون نشر أفكارهم العلميّة خدمة للعلم والوطن والدين والآداب ، ولا يفكرون بالشهرة والمال ، إلاّ إذا جاءا عرَضًا كتقدير لتلك الخدمة الجليلة ، وهذا نوع نادر الوجود لا يُحسّ به ، وهم متوارون عن الأنظار ، لأنّه «لا يوجد في القوم من يقدّر كتابتهم حقّ قدرها» . ونوع آخر غايتهم الشهرة والمال ، وهؤلاء هم المستأثرون بالجاه والمال ، والذين يصوغون وعي العامّة صوغًا سيّئا مخالفًا للقيم الكبرى .

ثمّ انتهى إلى أنّ أغلب ما تدفع به المطابع «عبارة عن ترجمة بعض روايات إفرنكيّة قد لا تنطبق على المطلوب في هذه البلاد ، خصوصًا وأنّ الترجمة تفتقد في الغالب قوّة اللهجة ولذّة العبارة ، وربّما كان لمترجميها بعض الفوز إذ هم لا غاية لهم منها غير مجرد الفائدة الماديّة ، حيث ينظرون إلى هذه البلاد كسوق رائجة ، تروّج فيها بضائعهم ، والغاية الأدبيّة من الروايات بوجه العموم تمثيل عوائد البلاد ، ونقائص أحكامها ونظامها واستبداد حكامها ؛ استنهاضًا لهمّة الأمّة ، وتقويم المعوجّ ، فالتي يكتب منها لبلاد معلومة قد لا يكون له كلّ المعنى المطلوب في هذه البلاد ، فما عدا القليل جدًا لم يظهر عندنا شيء مفيد من هذا القبيل»[1] .

ولاحظ غياب كتب التاريخ والآداب والفلسفة ، وهي كتب لا محلّ لها ؛ لخلوّ البلاد من عناية صحيحة بها ، وعلّة ذلك عنده «ما هو سائد في أذهان العوامّ من أنّ كلّ بحث عقليّ يناقض الاعتقاد الدينيّ» . والتفت بعد كلّ هذا إلى ما اصطلح عليه بـ«كتب الفقراء» ، فوصفها بعمومها بأنّها «بذيئة يتعلّمون منها السفاهة ، ويعلّمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرذيلة من الطوارئ ، وهذه الكتب يؤلّفها السفهاء والحشّاشون ، وهي مملوءة بصور هزيلة قبيحة يقطر منها

---

(١) حاضر المصريّين أو سرّ تأخرهم . ص١٦٠ .

القبح، وقلة الحياء، وهي المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها، المتضمّنة للهذر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كلّ يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب والسفاهة والبعد عن المبادئ القويمة»[1] .

ومن تلك الكتب الرائجة التي حرص «محمد عمر» على ذكرها «رجوع الشيخ إلى صباه» و «الإيضاح في علم النكاح» و«منغظ العنّين ومغني عن المعاجين» ، وقصّة «الفلاح مع الثلاث نساء» و«عفريت الشام» و«نوادر جحا» و«القاضيَ والحرامي» ، و«بدع بطة» و«رأس الغول» و«خضرة الشريفة» و«بئر ذات العلم» و«علي الزيبق» ، و«المرأة التي حبلت زوجها» و«قمر الزمان بن الملك شهرمان» و«العمدة اللي أتجوز ستة» ، و«بدع خرج من الحمّام» و«تسالي رمضان القبيحة» . وهذه كتب رائجة تتكرر طباعتها بين شهر وآخر، حتى أنّ كتاب «بدع بطة» طبع في شهر واحد ست مرات، وتعليل ذلك عنده هو أنّ «نفوس الفقراء متربّية على حبّ التوغّل في الرذيلة والقبح من الصغر»[2] .

وخلص إلى نتيجة تطابق ما كان قد خلص إليه قبله «محمد عبده» ، فقد حقّ على العاقل المطالبة بإبادة هذه الكتب لما تحتويه من الغشّ والخداع خدمة للفضائل والآداب الإنسانيّة، ومن حقّ الحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولا يعزّ عليها ذلك ما دام أصحابها والذين يطبعونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمّت بالأمر لوقفت على ما هنالك، وعلمت أنّها محشوة بالأكاذيب في الدين، والخداع في الآداب، والاختلاق ممّا يودع في رؤوس العوامّ رذيلة السفه، ويولّد بينهم مكروه الفساد، وليس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسؤولاً أكثر منها عمّا يحفظ أدب الأمّة وجدّها وفخارها» . ويذكّر أخيرًا بقانون العقوبات المصريّ الذي قرّر في المادّتين(١٥٦) و(١٦١)عقوبات واضحة لكلّ من «انتهك حرمة الآداب، وحسن الأخلاق،

(١) حاضر المصريّين أو سرّ تأخرهم. ص ٢١٧-٢١٨ .

(٢) م. ن. ص ٢١٨ .

بإشهار رسم أو نقش أو تصوير أو رمز وتمثيل»[1] .

ولم يقتصر الأمر على الكتب التخيّليّة الشعبيّة والروائيّة ، إنّما شمل ذلك المسرح الذي قوبل بجفاء كبير ، ومن ذلك ما تعرّض له رائد المسرح العربيّ «أبو خليل القباني» (١٨٣٣-١٩٠٢) من رفض قادته المؤسّسة الدينيّة ، فقد شكاه مفتي دمشق الشيخ «سعيد الغبرا» إلى السلطان «عبد الحميد» متهمًا إياه بـ«الكفر المبين» وطلب من «مليك الزمان ، وصاحب العرش والصولجان ، والإمام الأوحد ، والركن المشيّد» أن يغلق مسرحه لأنّه «تسبّب في الفسق والفجور في بلاد الشام ، فهُتكت الأعراض ، وماتت الفضيلة ، ووئد الشرف ، واختلطت النساء بالرجال» فالموسيقى المصاحبة لمسرحيّاته «تطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون» ، لذا صدر الأمر السامي العثمانيّ بإغلاق المسرح ، وهاجر «القباني» إلى مصر[2] .

وصفت بعض المصادر الطريقة التي تمكّن بها مفتي دمشق من تأجيج غضب السلطان العثمانيّ ضدّ القباني ، إذ سعى لمقابلته ، لكنّه لم يفلح ، فانتهز الشيخ حضور السلطان إلى المسجد للصلاة ، فقدم احتجاجه ضدّ القباني وسط جموع المصلين : «يا مليك الزمان وصاحب العرش والصولجان ، يا خادم الحرمين الشريفيّن وإمام القبلتين ، يا أمير المؤمنين وخليفة سيّد المرسلين : أنّ الشام ، التي أحبّتك ، وذابت أكبادها تحنانًا إلى ظليل عرشك . تستعديك على عدوّك ، وعدوّ الله هذا القباني الأفّاق المستعبد الذي أحدث خروقًا في الدين بترقيصه الفتيان المرد على المسارح ، وتهريجه وتمثيله ، مّا لم تطق الشام على مثله صبرًا ، يحدث في عصر أنت فيه الإمام الأوحد والركن المشيد ، فأنقذنا يا رعاك الله من هذا البلاء المحتم ، وإذا لم تنقذنا منه لا يعبد الله في أرض الشام بعد اليوم أبدًا» . وجاءت ردة فعل السلطان فورية إذ أصدر أمرًا بإغلاق مسرح القباني ،

(١) حاضر المصريّين أو سرّ تأخرهم . ص٢١٨ .

(٢) شاكر النابلسي ، عصر التكايا والرعايا ، بيروت ،١٩٩٩ ، ص٤٤٩ .

فتمّ التخلّص من صاحبه الذي اضطرّ إلى الهرب من مواجهة الأخطار التي أحدقت به . وكما خلص كتاب «تاريخ كمبردج للأدب العربيّ» فقد قوبل «بمعارضة دينيّة ، أدّت بالسلطات العثمانيّة ، في نهاية الأمر ، إلى إغلاق مسرحه[1] .

وضعت التخيّلات التمثيليّة في تعارض مع «الحقائق» الدينيّة ، تريد الثانية ترسيخ اليقين في النفوس ، فيما تطلب الأولى جعله موضع مساءلة بالمحاكاة والتمثيل ، ووجود القباني في أرض الشام سيحول دون عبادة الله ، وسوف يهزّ الثقة به ، كما رأى المفتي ، فوجب نفيه عنها ليستقرّ اليقين في نفوس أهلها . وثمن الاستقرار هو النفي . وفي سياق المفاضلة بين الدين والمسرح لا بدّ من إقصاء الثاني لكي ينصرف أهل البلاد إلى العبادة الصحيحة ، فوجود المسرح يشوّش على المؤمنين العبادة ، ويحول دون استغراقهم الكامل في اليقين الدينيّ .

وكنا رأينا في الكتاب الأوّل من هذه الموسوعة[2] الكيفيّة التي انفصل بها القصّ عن شؤون الدين في القرون الأولى ، ثمّ التجاذبات بين المحدّثين والقصّاص ، وأخيرًا العداء العامّ الذي شيدته الثقافة الدينيّة الرسميّة ضدّ القصص ، ممّا أفضى إلى وضع القصّ في مرتبة دونيّة ، ومطاردة القصّاص في شوارع بغداد ، وإباحة ضرب مَنْ يرتاد مجالسهم ، والتنكيل بهم ، فقد رحّلت هذه القضيّة بكاملها إلى الرواية والمسرح في القرن التاسع عشر ، ولم يكن «القباني» بمنأى عن ذلك .

ظلّ التوجّس قائمًا تجاه الأدب التخيّليّ- التمثيليّ الذي خفضتْ قيمته الثقافة الدينيّة ، على أنّ الأمر يزداد التباسًا إذا تعلّق بالروائيّين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية ، ويحذّرون في الوقت نفسه من أضرارها ، وهو ما وجدنا

---

(١) محمد مصطفى بدوي ، المسرحيّة العربيّة ، انظر كتاب «تاريخ كمبردج للأدب العربيّ» ، جدة ، ٢٠٠٢ ص٤٧٧ .

(٢) انظر تفاصيل ذلك في الفصل(٨) من الكتاب الأوّل من هذه الموسوعة .

مثالاً عليه عند «صرّوف» الذي ركّز على البعد الأخلاقيّ للرواية، وجرّدها من أيّة قيمة؛ سوى القيمة التعليميّة الخاصّة بتنمية الأسلوب الإنشائيّ. وبمقدار تعلّق الأمر بالموقف المناهض للرواية، والمتشكّك في أهميّتها ودورها، أكّد «محمد يوسف نجم» أنّ كتّابها كانوا معرّضين للاحتقار، وخفض القيمة الاجتماعيّة، وكانوا يعدّون «فئة متخلّفة من ذوي المواهب الهزيلة»[1]، فاتصال الرواية العربيّة الحديثة بالمرويّات السرديّة من ناحية الوظيفة التمثيليّة، جعلها ترث ولفترة طويلة، النظرة الدونيّة والاحتقار اللذين كانا موجّهين ضدّ تلك المرويّات من قبل.

ثم فحص «لويس شيخو» المطبوعات الشائعة في مطلع القرن العشرين، فاستأثرت بأحكامه الروايات «التي يعرّبونها عن اللغات الأوربيّة، ومعظمها ضرره أكبر من نفعه لما يغلب عليه من وصف الحوادث الغراميّة، وتهييج الشهوات الباطلة، ومنها قسم آخر أخلاقيّ اجتماعيّ سياسيّ هو أيضًا منقول عن كتّاب الغرب، بينه الغثّ والسمين، فينشرون آداب الفرنج دون الاحتياط اللازم، إذ ليس كلّ أحوال أوربّا تصلح لأهل الشرق»[2]. ولم يدّخر من وسعه شيئًا إلاّ ووظّفه من أجل اجتثاث الظاهرة التخيّليّة روايةً ومسرحًا، واستاء كثيرًا لّما جُمعتْ الآثار المسرحيّة لـ«مارون النقاش» (١٨١٧-١٨٥٥) الذي «عرّب عدّة روايات (مسرحيّات) وسعى بتشخيصها (تمثيلها)، وكان أوّل من مهّد الطريق لهذا الصنف من الملاهي في هذه البلاد، وقد طبع بعد وفاته أخوه نقولا المحامي الشهير قسمًا من رواياته في كتاب سمّاه «أرزة لبنان»، يحتوي روايات البخيل والمغفّل والحسود، وحذا فيها مارون حذو الراوية (المسرحيّ) موليار الفرنسيّ، وأودعها كثيرًا من العادات الشرقيّة، وجاراه في عمله أخوه نقولا المذكور وسليم ابن أخيه خليل فراجت بذلك سوق الروايات، ويا ليتها كسدت مع كثرة

---

(١) محمد يوسف نجم، القصّة القصيرة في الأدب العربيّ الحديث، بيروت، ص ٣٤.

(٢) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربيّة، بيروت، ١٩٩١، ص ٤٤٠-٤٤١

مضارّها ، وقلة من يراعون فيها الآداب الصالحة»[1] .

حينما بدأت الرواية تجتذب الاهتمام ، وجد فيها أوصياء الثقافة التقليديّة منافسًا للكتب الدينيّة والتاريخيّة ، وقد أشار «فتحي زغلول» في مقدّمته لترجمة كتاب «سرّ تقدّم الإنكليز السكسونيّين» الذي صدر في عام ١٨٩٩ ، إلى ابتعاد القرّاء عن الكتب الجادّة بسبب التخلّف الذي أمات حبّ الاستطلاع ، وهذا «هو السبب في الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلّفات ، والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات»[2] . وذلك أمر ينبغي توقّع حدوثه ، فالآداب الجديدة التي تنشأ في سياق ثقافيّ مختلف تدفع إلى الوراء بتلك التي تضفي على السياق القديم شرعيّته ، فالاحتجاج عليها هو احتجاج على ثقافة مختلفة .

٦. السرد والتنكّر: لا تفصح عن هُويّتك:

لم يقتصر الأمر على هذه المواقف العامّة ، إنّما كشف الكتّاب أنفسهم عن حيرة في خياراتهم بين ممارسة كتابة الرواية ، والخوف من أن يوصموا بأنّهم روائيّون . كان «المويلحي» (١٨٥٨-١٩٣٠) في كتابه السرديّ «حديث عيسى بن هشام» قد شعر كما يقول علي الراعي «بشيء غير قليل من الاستحياء للجوئه إلى استخدام الخيال في بذل النصح ؛ لأنّ هذه لم تكن في أيامه طريقة الناس الشرفاء المحترمين» . فجعله ذلك يلجأ إلى تغطية كتابه بكثير من الأقوال المأثورة والمقدّمات ليسوّغ ما يريد قوله ، لكنّه لم ينجُ أبدًا من الاستهجان بعمله ، فظهر «بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي ، ذهبوا إلى والد محمد المويلحي ، وشكوا له أنّ ابنه يسير في طريق لا تحمد مغبّة المضيّ فيه ، بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوامّ»[3] .

---

(١) تاريخ الآداب العربيّة . ص١٠٦ .

(٢) أورده عبد المحسن طه بدر ، تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر ، القاهرة ، ص١١٨ .

(٣) علي الراعي ، دراسات في الرواية المصريّة ، القاهرة ، ص١٠ .

وبمرور الزمن ولّد هذا الانشقاق العامّ في النسق الثقافيّ رفضًا وقبولاً مزدوجين للكتابة السرديّة الجديدة. استند الرفض إلى كونها خطرًا يستهدف الذاكرة الثقافيّة والقيم السائدة، ووجد القبول فيها تعبيرًا مغايرًا عن المستجدّات الحاصلة في الواقع. فانشطرت الآراء بين رافض قويّ ومؤيّد متوجّس، ونحسب أنّ المرحلة الانتقاليّة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين، كانت من التأثير بحيث تركت بصماتها على الجميع دون استثناء، فليس حرّاس الثقافة التقليديّة وحدهم الذين تخوّفوا من الظاهرة الروائيّة، إنّما أسهم الروائيّون في ذلك أيضاً.

خصّ «محمد حسين هيكل» (١٨٨٨-١٩٥٦) الطبعة الثالثة من روايته «زينب» بمقدّمة توضيحيّة كشف فيها الملابسات التي رافقت نشر الرواية أوّل مرّة، وممّا جاء فيها المقطع الآتي الذي يلقي الضوء على كيفيّة تلقّي الأوساط الثقافيّة الرسميّة لفنّ الرواية، قال: نشرت هذه الرواية «على أنّها بقلم مصريّ فلاح، نشرتها بعد تردّد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها.. وكنت فخورًا بها حين كتابتها، وبعد إتمامها، معتقدًا أنّي فتحت بها في الأدب المصريّ فتحًا جديدًا، وظلّ ذلك رأيي فيها طوال مدّة وجودي طالبًا للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس، فلما عدت إلى مصر منتصف سنة١٩١٢، ثمّ لمّا بدأت أشتغل بالمحاماة في الشهر الأخير من تلك السنة، بدأت أتردّد في النشر، وكنت كلّما مضى شهر في عملي الجديد ازددت تردّدًا، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصيّ على اسم المحامي، ولكنّ حبّي الفتيّ لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلّب على ترددي، ودفع بي لأقدم الرواية إلى مطبعة «الجريدة» كي تنشرها، وإن أرجأت نشر اسم الرواية ومؤلّفها وإهدائها إلى ما بعد الفراغ من طبعها، واستغرق الطبع أشهرًا غلبت فيها صفة المحامي ما سواها، وجعلتني لذلك اكتفي بوضع كلمتي «مصريّ فلاح» بديلاً من اسمي»[1].

(١) محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة، ص ٧.

فضح «هيكل» هيمنة الثقافة السائدة في إقصاء ما لا يوافق تصوّراتها، وفضح في الوقت نفسه الموقف الامتثاليّ للكاتب الذي لا طاقة له في معارضة تلك الثقافة، حتى لو تعلّق الأمر بشيء يراه صحيحًا، فقد أكّد أنّه كان فخورًا بروايته إلى درجة اعتقد فيها أنّه فتح في الأدب المصريّ فتحًا جديدًا، وثَمّة رغبة في نشر الرواية تكافئ الإحساس بالفخر، وهي رغبة مشروعة تلازم كلّ كاتب يرى في كتابته شيئًا جديدًا. وقد رأى هيكل أنّه قدّم صورًا من الحياة الريفيّة المصريّة «لم يسبق الكتّاب إلى وصفها»، إلاّ أنّ تلك الرغبة وجدت نفسها في تعارض مباشر مع الثقافة السائدة التي تنظر إلى المؤلّف بوصفه محاميًا وحاملاً لدكتوراه الحقوق من باريس، فما أن انغمر في عمله الحقوقيّ حتّى اندرج في نسق الثقافة السائدة التي تريد منه قول الحقّ وليس الانشغال بالأكاذيب الصرفة، فغلبة الصفة الأخيرة سوف تصرف الآخرين عنه، وترسم له صورة مشوّهة في أذهانهم، صورة لا يريد أن يقترن اسمه بها، فلا يصحّ لمَنْ يعمل في ميدان الحقّ، ويحمل أعلى شهادة جامعيّة فيه، أن يتورّط في اختلاق الأكاذيب.

لم تكن الثقافة السائدة قادرة على التمييز بين نظامين ثقافيّين متوازيين يمكن لـ«هيكل» أن ينخرط فيهما معًا: «المعرفة» و«الإبداع السرديّ»، دون أن يتصادما فيما بينهما، ونزولاً عند قوّة الالتباس هذه، وانصياعًا لسوء الفهم القائم في صلب منظور الثقافة السائدة لقضيّة الإبداع الأدبيّ، فضّل الامتثال لمعايير تلك الثقافة، والتنكّر لما افتخر به، ولما اعتقد أنّه فتح جديد في الأدب، ولما لم يُسبق إليه في تقديره، وذلك خشية ممّا سوف تجنيه صفة الروائيّ على اسم المحامي.

ذكر «محمود تيمور» أنّ صاحب «زينب» لم «يجاهر باسمه في ذلك العهد، ترفعًا عن أن يعدّه أدباء عصره راوية «حواديت» و«فكاهات»[1]. وذلك

(١) محمود تيمور، دراسات في القصّة والمسرح، القاهرة، ص ٥٢.

بسبب الحالة الاجتماعيّة ، وبوجه خاصّ المكانة الاعتباريّة لـ«هيكل» بوصفه فاعلاً اجتماعيًا في ميدان الحقوق ؛ فحينما وجد نفسه في مفترق طرق بين ما يريده هو وما يريده الآخرون له ، أقصى الجانب الذاتيّ وغلّب عليه الموضوعيّ . ظهر الحقوقيّ والسياسيّ والصحفيّ والكاتب في مجال الدين والحقوق والسياسة وغاب المبدع ، إلاّ من طيف شفاّف وشبه متوار ، مثّلته «زينب» ولم تكشفه أبدًا رواية «هكذا خلقت» التي أصدرها في أخريات أيامه .

عرّى مثال «هيكل» مرّة أخرى انتصار القيم السائدة ، واستجابة الكاتب لضغوطها ، وقد تعرّض «نجيب محفوظ» (١٩١١-٢٠٠٦) لذلك ، لكنّه قاوم تلك الثقافة الهشّة ، واخترق تصوّراتها ، وإن توارى في بداية الأمر خشية المحيط الذي يعيش فيه ، ولا يرغب في أن يعرفه روائيًا . وعلى الرغم من أنّ التجربة الروائيّة لـ«محفوظ» في عمومها ، لم تضع نفسها في تعارض مع النسق الاجتماعيّ إلاّ في حالات محدودة ، منها رواية «أولاد حارتنا» التي استثمرت رمزيًا التاريخ الدينيّ ، فإنّها وفّقت في عدم الانصياع لذلك النسق كليّة ؛ ذلك أنّ التمثيل السرديّ في تجربته كان شفّافًا ، إذ التقط نماذجه الأساسيّة من الوسط الاجتماعيّ وأدرجها في سياق منظومة من القيم الأخلاقيّة المؤيّدة ضمنًا من الأخلاقيّات الأبويّة-الذكوريّة الداعمة لتجربته السرديّة . ومع ذلك فقد رُفض من طرف المؤسّسة الدينيّة المتشدّدة على الرغم من نيله جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨ ، واتّخذ الرفض في نهاية الأمر شكلاً عنيفًا ، إذ تعرّض لاغتيال كاد يقضي عليه في خريف عام ١٩٩٥ وهو في أخريات عمره ، بعد أن اتّهم «بالكفر والخروج عن الملّة» ، و«التطاول على الذات الإلهيّة» في روايته «أولاد حارتنا» التي مُنعت من الطباعة في مصر قرابة نصف قرن .

ومع الأخذ بفارقين أساسيّين بين «هيكل» و«محفوظ» وهما فارق «الزمن» وقوّة «التجربة الإبداعيّة وكثافتها وتماسكها» ، يتّضح السبب وراء فشل «هيكل» ونجاح «محفوظ» ، وهما فشل ونجاح لا يحملان أيّة دلالة تتّصل بحكم قيمة تجاههما ، إنّما يراد من ذلك بيان الاستراتيجيّة التي تتبعها الثقافة السائدة في

إقصاء البعد التخيّليّ للتجربة الإنسانيّة ، والامتثال لها بالصمت والمواربة ، كما في حالة «هيكل» ، ثمّ الاستراتيجيّة المضادّة التي يمكن إتباعها لوضع البعد التخيّليّ للتجربة الإنسانيّة في موقع معترف به بوساطة السرد ، كما في حالة «محفوظ» مع احتمال دفع ثمن باهظ ينتهي بحزّ الرقبة في طريق عامّ .

لكنّ «نجيب محفوظ» كان قد وارب مثل سلفه ، في التصريح باسمه ، ولم يعترف بما كان يكتب في مطلع حياته الأدبيّة ، إذ «لم تكن البيئة تهتمّ بالأدب ، وكانت تهتمّ بالسياسة ، وبالنسبة للفنّ والأدب لم تكن تهتمّ بهما اهتمامًا جوهريًا ، حتى وإن أعجبت ببعض المشتغلين بالفنّ والأدب ، فهو إعجاب ربّما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابها بلاعب سيرك ، لدرجة أنّه يمكن القول إنّها كانت بيئة تحبّ الفنّ ولكنّها لا تحترمه ، ولهذا تعوّدتُ لمدة كبيرة أن أتستّر على عملي الأدبيّ حتى وأنا موظف ، فقد تخرّجت من كلية الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤ ، وحتى لا أعرّض نفسي للسخرية ، كنت أنكر أمام زملائي الموظفين أنني كاتب تلك القصص التي تنشر لي في مجلتي الرواية والرسالة خوفًا على سمعتي»[١] . وكان يخفي اسمه الحقيقيّ بسبب النظرة الدونيّة للأدب الروائيّ في ذلك الوقت[٢] .

تنشأ هذه النظرة المشوبة بالانتقاص وخفض القيمة للآداب السرديّة في مجتمعات لا تعرف الاختلاف ، ولم تتدرّب عليه ، فلا تولي أهميّة للمتخيّلات ، وتقوم بتأثيم الكتّاب لأنهم يهدّدون القيم التقليديّة ، فالروائيّ كما صوّره «محفوظ» ، يُعدُّ مثيرًا للفضول حاله حال بهلوان السيرك ، لكنّه لن ينتزع تقديرًا جدّيًا في مجتمعه ، ولا يعترف به إلاّ بصعوبة بالغة ، ويعود ذلك إلى الرؤية المضبّبة للآثار الأدبيّة المجازيّة التي لا تقارب موضوعاتها مباشرة ، إنّما

(١) حوار الأجيال حول القصّة المصريّة بين محفوظ والشاروني (مجلة الطليعة ، ١٩٧٣) نقلاً عن عبد المحسن طه بدر ، نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، القاهرة .

(٢) رجاء النقاش ، نجيب محفوظ : صفحات من مذكراته ، القاهرة ، ١٩٩٨ ص٤٤ .

تلتف حولها في نوع من التمثيل والإيحاء والترميز، الأمر الذي لا يستثير المخيّلة الراكدة التي تدرّبت على التلقين المدرسيّ للمعارف المباشرة كائنة ما كانت، فتلجأ الذاكرة التقليديّة إلى المقارنات التفاضليّة بين ما استقرّ ورسخ فيها، وما طرأ عليها، فتنحاز للأوّل وتمنحه ولاءها، وتضنّ على الثاني بكلّ شيء.

تبدو مشكلة «محفوظ» أكثر تعقيدًا من مشكلة «هيكل»، فصورة المشتغل في مجال الأدب تماثل صورة «المهرّج» أو«البهلوان» الذي يثير الإعجاب، لكن لا يقبل أحد أن يكون مهرّجًا، وبإزاء مفارقة مثل هذه كان ينكر أن تكون القصص المنشورة باسمه عائدة له، فليس هو المقصود، وتماثل الأسماء أمر شائع، وبما أنّه لا يليق بموظف حامل لشهادة جامعيّة في الفلسفة أن يكون «مهرّجًا»، فقد لجأ إلى الإنكار للحفاظ على سمعته. أمّا «هيكل» فقد تنكّر باسم «مصريّ فلاح»، واستأثر بقناع رمزيّ يمثّل الفلاحين المصريّين، وتوارى خلفه للاحتيال على الثقافة السائدة مدّة طويلة لحماية نفسه من شبهة الحكواتيّ، فأن يكون فلاحًا في تنكّره أفضل بكثير له من أن يكون روائيًا معروف الهُويّة، فتلك الصفة تدرأ الشبهات عن المحامي، فيما ترميها عليه صفة الروائيّ. وهذا بدوره يسحب شرعيّة التأويل الذي أشاعه من أنّه أراد أن يُنطق الفلاحين ليعبّروا عن عالمهم في الريف المصريّ، فتلك دعوى لا حظّ لها من الصواب في التخيّل السرديّ.

أن تكون روائيًا فهذا معناه أن سمعتك مهدّدة بالخطر، وأنّك موضوع للسخرية، فأنت مُخيّل. كان «محفوظ» ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته، فيما كان «هيكل» يتنكّر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته وسمعته. وفيما استجاب هيكل للحالة واستمرأها، انقلب عليها محفوظ، ومضى في تصحيح الخطأ، فنمت مع الزمن تجربته السرديّة.

٧. مكافحة الأدب الرخيص:

شقّت الرواية العربيّة طريقها بصعوبة لأنّها تمرّدت على الصيغ المباشرة للتراسل، وبها استبدلت صيغًا مجازيّة لم تكن معروفة، ولطالما تباينت المواقف

الاجتماعيّة من التمثيل المباشر للعالم ومن التمثيل المجازيّ له ، فحظي الأوّل بتقديرها وعلا شأنه ، وبُخس الثاني وانحطّ أمره ، وقد ورثت ذلك عن المرويّات السرديّة التي قوبلت بازدراء من قبل الثقافة الدينيّة ، لكنّ هذا كان الموجّه العامّ لخفض قيمة هذه الكتابة الجديدة ، فإلى جواره ظهرت مواقف نقديّة نظرت إلى الرواية بدونيّة ، وتعسّفت في تقديم تفسير أدبيّ ، جعل منها كتابة هجينة ومنتقصة من ناحية الوظيفة ، والدلالة ، والمغزى ، والفئة ، التي تتلقّاها .

حاول «العقاد» (١٨٨٩-١٩٦٤) الانتقاص من قيمة الرواية ، والحطّ من شأنها ، فلا تستحقّ إلاّ أن تدرج في منطقة الأدب الرخيص ، فقال : «لا أقرأ قصّة حيث يسعني أن أقرأ كتابًا أو ديوان شعر ، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول . . فالرواية تظلّ . . في مرتبة دون مرتبة الشعر ، ودون مرتبة النقد ، أو البيان المنثور» . ويعود ذلك إلى الأداة الفنّيّة والمحصول الذي يخرج به المتلقّي والطبقة التي تشيع فيها الآداب ، ويتجلّى ذلك في كون الأداة القصصيّة مسهبة ومحصولها قليل ، والطبقة التي تروّج فيها القصّة دون الطبقة التي تشيع فيها الآداب الأخرى ، إلى ذلك فالذوق القصصيّ شائع ، فيما الذوق الشعريّ نادر ، «فليس أشيع من ذوق القصّة ، ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة ، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصّة ، ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعريّ الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين»[1] . ثمّ قرّر بصرامة لا تقبل المراجعة «أنّ الغاية القصوى من القصّة يدركها أواسط الكتّاب ، وقد أدركوها فعلاً ، ولم يصدق هذا القول على الغاية القصوى من القصيد»[2] .

عُرف عن «العقّاد» أنّه كان «لا يحبّ قراءة الروايات»[3] ، مع أنّه كتب الرواية ، وترك آراء في هذا المجال ، لكنّه لم يبذل جهدًا من أجل فهم القيمة

(١) العقاد ، في بيتي ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص٣٣ و٣٦ .

(٢) العقّاد ، بين الكتب والناس ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٥٧ .

(٣) أنيس منصور ، في صالون العقاد كانت لنا أيام ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص٥٩ و١١٧ .

الكبيرة لها ، وأدرج أسبابًا تنتقص منها ، وهي أسباب جرى التلاعب فيها دونما إقناع لتجعل الرواية عملاً مبتذلاً ، فلم يغادر الذاتيّة الضيّقة في الحكم ، ليخرج من الحكم الفرديّ إلى الحكم العامّ ، ففي مجال الاختيار فضّل الشعر على الرواية ؛ لأنّها لا تعدّ ، بأيّ شكل من الأشكال ، ثمرة عقليّة ناضجة تستأهل التقدير ، إذ هي في الدرك الأسفل من عالم الأدب ، فلا يجوز الاعتراف بها شكلاً أصيلاً من أشكال الأدب ، يجوز إلحاقها بالأدب باعتبارها فضلة يمكن الاستغناء عنها ، فهي حاشية على متن الأدب الحقيقيّ .

اصطنع «العقّاد» أربعة أسباب نال بها من الرواية : سبب يتّصل بأسلوب الرواية ، والأداة الفنّيّة التعبيريّة لها التي لا تحقّق فائدة ترتجى منها ، ويثير هذا السبب صدمة لمن يعرف المسار الثقافيّ لـ«العقّاد» الذي ناصر التحديث في مجال الأدب ، ونقد بعنف قاس الأساليب القديمة في التعبير ، وانخرط ضمن نخبة من المجدّدين شاعرًا وناقدًا ، لكنّه لم يوسّع من مجال تجديده ليشمل الرواية ، وهي أكثر الظواهر الأدبيّة الجديدة أهميّة في الأدب العربيّ الحديث . والثاني نظرته الضيّقة لما اصطلح عليه بـ«المحصول» وقصد به الفائدة التي يتوخّاها القارئ من الرواية ، أي حصيلة الوظيفة التمثيليّة التي تنهض بها . ومن الواضح أنّه لم يقدّر تلك الوظيفة حقّ قدرها ، وتُعَدُّ هذه النظرة القاصرة دليلاً على ضيق أفق صاحبها ، فهو ينطلق من التصوّر التقليديّ الذي فرض وظائفَ خارجيّة على الأعمال الأدبيّة التخيّليّة ، ولا يغفر له عدم معرفته بالتراث القريب للرواية العربيّة في زمنه ، فالمرجّح أنّه لم يبذل جهدًا ، كشأن معاصريه لفهم هذه الظاهرة الجديدة .

لكنّ «العقّاد» في السبب الثالث ، قوّض أيّ قيمة لمنظوره النقديّ ، حينما وصم الطبقة التي تتلقّى الرواية بأنّها دون طبقة متلقّي الشعر ، وهو حكم عبّر عن هوى شخصيّ لا يمكن منحه أيّة قيمة معرفيّة ، وفيه استعاد الموروث التقليديّ الذي رأى في القصّ فنّ العامّة ، وفي الشعر فنّ الخاصّة . وأخيرًا أدخل «العقّاد» عامل الذوق ، فقرّر أنّ ذوق الروائيّين دون ذوق الشعراء ، وهذا

من المزاج النقديّ الذي يعجز عن لمس طرائق تلقّي الآداب . التلازم بين الأسباب التي وضعها «العقاد» للحطّ من شأن الرواية فيه افتعال واضح ، وتوجّهه النظرة التقليديّة الموروثة عن المرويّات السرديّة القديمة ، وكان من الرسوخ في وعيه إلى درجة أنّ أكثر من سبعة عقود من تطوّر الرواية العربيّة لم يزحزح لديه ركائز ذلك التصوّر .

النظر إلى الرواية على أنّها دون الشعر مكانة أمر لم ينفرد به «العقّاد» وحده ، فقد مرّ بنا ذكر «باختين» له في الآداب الغربيّة ، لكنّ «زكي مبارك»(١٨٩٢-١٩٥٢) وهو معاصر لـ«العقّاد» ومناظر له في اهتماماته الأدبيّة ، وسّع مجال الانتقاص بالحطّ من الروائيّين جملة ، كما فعل «العقّاد» ، فقد نقل عنه «جيب» وصفه عام١٩٣٢ لكتّاب الرواية العربيّة «بأنّهم ينتمون إلى الطبقة الدنيا من الأدباء ، وأنّه من النادر أن يكون من بينهم من ظفر بثقافة أدبيّة وافية تتيح له أن يكون ذا رأي خاصّ أو أسلوب طريف ، وبأنّهم عالة على الآداب الأجنبيّة ، وشرّ من هذا كلّه أنّهم يغرون الشبان باحتقار أيّ فنّ آخر من فنون الأدب ، فالأدب عندهم إمّا أن يكون قصصًا أو لا يكون . مع أنّ الأدب الحقيقيّ ، وهو الأدب القائم على فهم صادق فنّيّ للحياة ، يمكن أن يجد سبيله في فنون أخرى كالرسالة والقصيدة ، وأنّه من الخطأ أن نقيس الأدب العربيّ على أدب الإنجليز والفرنسيس ، وإنّما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي يصدر عنها»[١] . وعلّق «جيب» على ذلك بقوله : إنّ «نظرة الازدراء التي كان يقابل بها علماء القرون الوسطى الملاحم والحكايات الشعبيّة ، كانت ما تزال متحكّمة في موقف الأوساط الأدبيّة بمصر ، وقد كان لها أعظم الأثر في إعاقة تطوّر القصّة (الرواية) كلون من ألوان الأدب العربيّ»[٢] .

ثمّ أجمل «المازني»(١٨٩٠-١٩٤٩) الموقف المتحامل تجاه الرواية حينما

---

(١) هاملتون جيب ، دراسات في الأدب العربيّ ، دمشق ، ص٩٦ .

(٢) م . ن . ص٨٨ .

عرض لمحاورة جرت وقائعها بينه وبين أحد أصدقائه، إذ كتب في جريدة «السياسة» الأسبوعيّة في٤ مايو ١٩٢٩ما نصّه : «قال لي صديق مرّة، وقد علم أنّي أهمّ بوضع رواية أعالج كتابتها، إنّ كتابة الرواية فنّ لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبيّ . . وكان صديقي كلّما لقيني بعد ذلك وعرضَت مناسبة يسألني عن الرواية : ألاَ أزال مصراً على وضعها، ماضيًا في تأليفها؟ فأقول «نعم» ولا أزيد، فيهزّ رأسه أسفًا مشفقًا، وتفيض نفسي بحبه وشكره على رأيه في أدبي، هذا وإن بقيت أمقت منه سوء رأيه في فنّ الرواية، ومضت السنون، وهو على إشفاقه، وأنا على إصراري»[١] .

لم يتخلّص صديق «المازني» من نظرة الازدراء الموجّهة إلى الرواية، والانتقاص من شأنها، فهو يذكّر بأولئك الذين أشفقوا على «المويلحي» لأنّه أقدم، وهو سليل عائلة ثقافيّة معروفة، على الاستعانة بوسائل العوامّ للتعبير عن أفكاره ومواقفه، وقد يشفع للصديق كونه نكرة لم تتعرّف، وأراد «المازني» به ضرب المثل للاعتبار، ولكن ما بال «الرافعي» (١٨٨٠- ١٩٣٧) أحد أكثر المثقفين العرب حضورًا في الثقافة العربيّة في النصف الأوّل من القرن العشرين، وهو يعدّ الرواية «ضربًا من العبث ولونًا من ألوان الأدب الرخيص!!»[٢] . فهذا الحكم يتخطّى حدود التمييز بصورة كاملة، فلا يخصّص نمطًا من الروايات، كما لاحظنا ذلك مع «محمد عبده» و«يعقوب صرّوف» و«محمد عمر»، إنّما يصدر على المطلوب بتعميم حكم يفتقر تمامًا إلى الدقّة، ولا تفهم الظروف الثقافيّة المحيطة بصدوره، ويبدو وكأنّ زمن التغيير قد توقف عند نهاية القرن التاسع عشر . وشأن «هيكل» كان كشأن «عبد العزيز البشريّ» (١٨٨٦-١٩٤٣) يتحرّج من ممارسة الكتابة القصصيّة لأنّه كان قاضيًا[٣] فتجنّب مشقّة النظر إليه

---

٤٢ . عن أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية، القاهرة ،١٩٧٩، ص٩٣ .

٤٣ . محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، القاهرة، ١٩٣٩ ص ٢٠٥ .

٤٤ . القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، ١٩٨٦، ص٢٦١ .

روائيًا ، وقد كان يعمل في القضاء الشرعيّ حيث لا يجوز له إلاّ الحكم بالحقّ .

على أنّ الأمر الذي فاق أيّ تفسير ، هو موقف «توفيق الحكيم» (١٨٩٨-١٩٨٧) الذي كتب في عام ١٩٤٨ يقول : «الفرق بين الأدب وبين القصّة كالفرق بين المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى ، وإذا كانت القصّة تصوّر الإنسان في حياته ، فإنّ الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان»[1] . خدش هذا التقسيم تاريخ الرواية من قبل أحد أهمّ كتّابها في تلك الحقبة ، وبعد مرور نحو مئة عام على صدور أوّل رواية عربيّة ، فقد صنّف الحكيم التعبير اللغويّ إلى أدب وقصّة ، فأخرج القصّة من دائرة الأدب ، لأنّها مجهولة الهُويّة لا تنتسب إلى شيء ، فلا يحتمل بقاؤها دخيلة في ميدان الأدب . إذ أخذ التقسيم الذي اقترحه «الحكيم» بدلالته المباشرة ، جعل القصّة هي الفنّ المعرّف ، فيما الأدب هو النكرة التي نجهل موقعها طبقًا لتقسيمه .

لم يكتف «الحكيم» بذلك إنّما لجأ إلى المقارنة بهدف التوضيح ، فرأى استنادًا إلى تقسيمات الفكر الفلسفيّ القديم للجسد والفكر أنّ القصّة فنّ دنيء ؛ لأنّها تصوّر الإنسان في حياته ، فهي تصوّر المادّة الفانية ، فيما (الأدب) يعنى بالفكر السامي الذي يترفّع عن الجسد وله صفة الخلود ، وفي هذا يدعم الثنائيّة الشائعة التي يتكوّن طرفها الأوّل من فنّ وضيع هو الرواية ، بأسلوبها ومغزاها ووظيفتها ، وبالطبقة التي تنتجها وتستهلكها ، وطرفها الثاني الشعر والأدب الذي ينتمي إلى ذائقة رفيعة ، ويتّصل بطبقة عليا من البشر ، ويعبّر عن الخلاصة العصيّة لمسار الإنسان ، ألا وهو الفكر في بعده المثاليّ الأزليّ .

٨. خاتمة:

بيّنت لنا المعطيات التي وقفنا عليها وجود نزاع مزمن بين نسقين ثقافيّين ،

---

٤٥ . توفيق الحكيم ، أخبار اليوم ، ٢٨/٣/ ١٩٤٨نقلاً عن عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ، القاهرة ، ص٣٩٤-٣٩٥ .

لكلّ منهما تصوّراته ووسائله ووظائفه ومتلقّوه، وكلّ منهما نظر إلى الآخر بتوجّس وحذر، وعرض احتجاجًا ضدّ الآخر، وركّب له صورة مشوّهة. وفيما أقصى نسقُ الثقافة الرسميّة بأساليبها الفصيحة والمتعالية عن الأحاسيس الداخليّة والبواطن الخفيّة نسقَ الثقافة التخيّليّة التي تستعين بالترميز والإيحاء والاستيطان، فإنّ الأخير، وقد حيل بينه وبين الوسيلة التي يعبر بها للعموم، أفصح عن احتجاجه الضمنيّ بالسخرية والمبالغة في التشخيص، والهجاء الخفيّ والمواربة والتلميح، وتجرّأ فتخلّى عن أساليب التعبير الموروثة، ولم يوقّر الفصاحة الموروثة، واشتقّ بلاغة خاصّة به، نابعة من القدرة على تمثيل المواقف، وتصوير أبعادها المتنوّعة، واستكناه أسرارها الخاصّة، وبذلك اشتبك مع الحالات الإنسانيّة، وأخذ في الحسبان نوع المتلقّي ودرجة تقبّله ووعيه، والمؤثّرات التي تؤثّر فيه.

ترعرعت الرواية في وسط هذا النسق، فاستفادت من وسائله، وبلاغته الخاصّة، وتأثيره وانتشاره، وأجرت في كلّ ذلك تطويرًا لا يمكن تجاهله فيما يخصّ الوظيفة التمثيليّة، واستثمار المرجعيّات الاجتماعيّة والتاريخيّة، وتعميق لعبة التخيّل والإفادة من إمكانات السرد الجبّارة، وبإزاء تلك المكاسب فقد جرى تشويه صورتها، وتعرّضت إلى حكم أخلاقيّ رأى فيها سلسلة من الأكاذيب والهذيانات، إلاّ أنّ كلّ هذا سرعان ما ذاب وسط التطوّر السريع الذي شهده السرد الروائيّ، والتغيّرات الاجتماعيّة والثقافيّة التي بوّأت الرواية مكانتها الرفيعة في نهاية المطاف.

الفصل الثاني

إشكاليّة رواية «زينب»

١ . مدخل.

ترك كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ«المويلحي» بصمة لا تُمحى في العالم السرديّ الموروث ، فقد بثّ الحراك في بنيته الدلاليّة النمطيّة ، وزرع الفوضى فيه ، فخرجت الشخصيّات بغير ما دخلت إليه . شكّك الكتاب في الشخصيّة الجاهزة التي تُنضّد صفاتها في الصفحات الأولى ، ثمّ تُهمل إلى النهاية ، وتنصرف العناية إلى وصف دورها الثنائيّ الأبعاد : الخير والشرّ . ولا يمكن القول بأنّ كتاب «المويلحي» لم يتأثر بتلك الثنائيّة نهائيّا ، فقد تسلّل إليه بعض التنميط القيميّ ، لكنّه ظلّ يخطو إلى النهاية في سبيل إلغاء الثنائيّات الضدّيّة ، فحوّل التصنيف الثابت إلى تباين في السلوك بسبب اختلاف العصور ؛ فرفع الغطاء الأخلاقيّ المقدّس عن ذلك العالم ، وجعله موضوعًا للسخرية . وفي الوقت الذي كانت تتفاعل فيه رسالة الكتاب ، ظهرت رواية «زينب» لـ«محمد حسين هيكل» ، واستأثرت فيما بعد بحضور استثنائي ، في كلّ مناقشة عنيت بموضوعات نشأة الرواية العربيّة وريادتها[1] .

١ . ثمّة خلاف ظاهر حول سنة صدور رواية «زينب» . ففي قوائم كتب «هيكل» يشار إلى أنّها صدرت في عام ١٩١٤ ، لكنّ التنويه الذي قدمته مجلة «البيان» في عددها الصادر في سبتمبر – أكتوبر من عام ١٩١٣عنها ، يؤكد أنّها صدرت قبل العدد المذكور من المجلة ، وقد اختلفت آراء الباحثين حول تاريخ صدورها ، فمن قائل أنّها صدرت في عام ١٩١٢ مثل شكري محمد عيّاد ، وسيد حامد النسّاج ، ومن قائل أنّها صدرت في عام ١٩١٣ مثل روجر ألن ، ومن قائل أنّها صدرت في عام ١٩١٤مثل يحيى حقّي ، وعبد المحسن طه بدر ، ومحمود أمين العالم . ويشير «هيكل» إلى أنّه كتبها في عامي١٩١٠و ١٩١١ . فيما ذهب أحمد محمد حسين هيكل إلى أنّ والده كتب «زينب» في الفترة التي كان يكتب فيها مذكراته ، والتي بدأها في٧ تموز- يوليو ١٩٠٩ ، وأنها هي التي حالت دون انتظام تلك المذكرات للجهود المبذولة فيها . انظر : محمد حسين هيكل ، مذكرات الشباب ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٦ ص١ .

يعود مبعث الاهتمام برواية «زينب» إلى سببيّن أساسيّين ، أولهما : تاريخيّ يتّصل باهتمام الباحثين المتزايد في ظروف نشأة النوع الروائيّ ، ومحاولة العثور على نقطة ارتكاز تصلح أن تكون بداية مقبولة وركيزة ثابتة ، تعطي البحث التاريخيّ في هذا الموضوع أهميّته ومعناه . وقد وجد البحث في موضوع الريادة نفسَه يتحرّك في فضاء واسع ، ومدى زمنيّ طويل ، توزّع بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الأوّل من القرن العشرين ، وبالنظر إلى عدم ثبات المعايير الفنّيّة للرواية بوصفها نوعًا أدبيًا ، ظهر بين الباحثين خلاف كبير حول النصّ الروائيّ الذي يستحقّ أن يوصف بأنّه النصّ الأوّل . وعلى هذا ، فالبحث التاريخيّ عُني بالحقبة التي ظهرت فيها «زينب» ، فجعلها مدار عناية دائمة .

ثمّ ظهر السبب الثاني ، الذي يمكن أن نصفه بأنّه سبب نقديّ ، فاتّصل هذه المرّة برواية «زينب» ذاتها ، التي أفادت من «المنجز السرديّ» السابق ، وهو كثير ، وأفلحت في إظهار الخصائص السرديّة التي ستكون من أبرز مكوّنات الرواية العربيّة . وبلورت بذلك خصائص بنائيّة وأسلوبيّة يمكن قراءتها على أنّها تطوير لكلّ ما سبقها . ولكنّ قراءة أخرى مغايرة ، تنطلق من ثبات خصائص النوع الروائيّ ، تشكّك في مدى توافرها على الشروط الجديدة المطلوبة . وقد نشب خلاف حول هذا الموضوع بسبب اختلاف معايير النوع الروائيّ الذي يمكن عدّه الفيصل في موضوع الريادة الإبداعية .

جعل هذا الخلاف رواية «زينب» تتصدّر واجهة الاهتمام في كلّ موضوع عني بالبحث عن تاريخ الرواية العربيّة وظروف نشأتها . ومن الواضح أنّ السببيّن التاريخيّ والنقديّ يتداخلان في أكثر من منطقة ، ويتلامسان في أكثر من مجال ، فليس عبثًا أن يعنى البحث التاريخيّ بهذه الرواية ، إن لم تتوافر فيها خصائص سرديّة ترجّح إدراجها رائدة للرواية العربيّة ، وفي الوقت ذاته ، فإنّ البحث النقديّ ، وقد وضع في حسبانه المشهد السرديّ الواسع ، واستعان بالتصنيف القائم على أساس مجموعة من السمات الفنّيّة المحددة ، استكثر على «زينب» أن تحتكر كلّ الخصائص التي مهّدتْ لها عشرات النصوص الروائيّة قبل ظهورها بزمن طويل .

جعلت هذه التداخلات ، وما أدّت إليه من تعارض أو اتفاق من رواية «زينب» موضوع بحث مستمرّ ، فأنتجت كتلتين كبيرتين من الآراء ، هدفت الأولى إلى إثبات ريادتها ، وهدفت الثانية إلى نقض تلك الريادة . وتعارضت «القراءات» بناء على اختلاف معايير الريادة عند كلّ طرف . ويلزم تفكيك تلك القراءات واستنطاقها ، وبيان الأسس التي قامت عليها ، ثمّ الوقوف على المعايير التي أخذت بها ، سواء تعلّق الأمر ، بمعايير إثبات الريادة أو معايير نقضها ؛ ذلك أنّ كثيرًا من الآراء التي أثيرت حولها استعير من التراث النقديّ للرواية الغربيّة ، وهو يكشف مدى حضور الموجّه النقديّ الغربيّ في معالجة موضوع ريادة الرواية العربيّة الحديثة . ويمكن القول بأن تجلّيات الخطاب الاستعماريّ قد وجدت لها مكانة مهمّة في ترجيح ريادتها الفنّيّة ، حينما أبعدت كافّة النصوص الروائيّة التي لا تمتثل لمعايير الرواية الغربيّة ، فتركت «زينب» تتفرّد بريادة مستعارة من التعريف الغربيّ للرواية .

خضع الجدل التاريخيّ - النقديّ الذي تفجّر حول «زينب» منذ وقت مبكّر ، للموجّهات الغربيّة في موضوع الريادة ، ولعلّ إحدى أكثر الأفكار المتكررة في هذا الموضوع ، وهي الفكرة القائلة بريادتها المطلقة ، جاءت من توافرها على بعض شروط الرواية الغربيّة ، فقد حازت على تلك الشروط عبر محاكاة أمينة لها ، فيما لم تظهر تلك المحاكاة في النصوص التي ظهرت قبلها . صار المعيار المشتقّ من تراث الرواية الغربيّة هو الفاعل في تحديد قيمة النصّ الأوّل في السرد العربيّ الحديث ، وما زالت هذه الفكرة الجاهزة فاعلة في كلّ مناقشة تتصدى لقضية الريادة ، وما زالت رواية «زينب» تتبوّأ مكانة رفيعة عند الدارسين لهذا السبب وليس لسواه . وهو ما يوجب إثارة هذا الموضوع ، ليس بهدف نزع القيمة السرديّة عنها ، إنّما لكي توضع مجدّدًا مصادرات الخطاب الاستعماريّ تحت النظر النقديّ . وبخاصّة أنّ كتلة ضخمة من الخطاب السجاليّ تراكم حول هذه الرواية طَوال مئة عام .

٢. معايير الريادة المطلقة:

بُعيد وقت قصير من صدور «زينب» ، نوّهت بها مجلة» البيان» في عددها الصادر في سبتمبر أكتوبر/ أيلول- تشرين الأوّل من عام ١٩١٣ . وتضمّن التنويه مجموعة من الأحكام والأوصاف التي رأى محرّر «البيان» المجهول أنّ الرواية قد اتصفت بها ، وما زالت بعض تلك الأحكام والأوصاف تأتي في صدارة المعايير القائلة بالريادة الكاملة لهذه الرواية ، وقد جرت إعادة صياغة لهذه المعايير بحسب المقتربات النقديّة التي اهتمت بها ، أو إضافة معايير أخرى إلى جوارها ، أو توسيع لها في موضوع أو آخر . ويحسن تثبيت ما ورد في ذلك التنويه ، لأنّه غذّى القراءات الهادفة إلى إثبات الريادة بكثير من الحجج والبراهين . جاء في «البيان» ما نصّه : إنّ هذه الرواية «عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروح ، تلكم رواية «زينب» ، وضعها صاحبها يصف فيها أحوال الريفيّين في طهرهم وعفافهم ، وسلامة قلوبهم ، وشرف حبّهم ، وجمود كبارهم ، وتقوى كهولهم ، وضمّنها مبادئ له عصريّة ، ليس فيها إلاّ الرشيد القويم ، متبعًا في ذلك مذهب ديكنز ، وبلزاك ، وثكري» .

بعد أن انتهى محرّر «البيان» من تقريظ الرواية ، انصرف إلى صاحبها المتنكّر تحت اسم «فلاح مصريّ» ليكشف أنّه «محمد حسين هيكل» . ومن المرجّح أنّ المحرر قد أخطأ في التقديم والتأخير ، لأنّ الاسم الذي ظهر على غلاف الرواية كان «مصريّ فلاح» ؛ ذلك أنّ «هيكل» أوضح مقصده من هذا التركيب الذي اختاره في مقدّمة الرواية ضمن طبعة لاحقة بقوله : «دفعني إلى اختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يخلو من غرابة ، هو هذا الشعور الذي جعلني أقدّم كلمة «مصريّ» حتى لا تكون صفة للفلاح ، إذا هي أُخّرت فصارت «فلاح مصريّ» ؛ ذلك أنّي إلى ما قبل الحرب (العالميّة الأولى) كنت أحسّ كما يحسّ غيري من المصريّين ، ومن الفلاحين بصفة خاصّة ، بأن أبناء الذوات وغيرهم ممّن يزعمون لأنفسهم حقّ حكم مصر ، ينظرون إلينا جماعة المصريّين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام ، فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية

التي قدمتها للجمهور يومئذ ، التي قصصت فيها صورًا لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله ، وأنّ المصريّ الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته ، وبما هو أهل له من الاحترام ، وأنّه لا يأنف أن يجعل المصريّة والفلاحة شعارًا يتقدّم به للجمهور ، يتيه به ويطالب غيره بإجلاله واحترامه»[1] .

وسوف يحظى هذا التنكّر ، كما سنرى ، بعناية كبيرة في كثير من التحليلات النقديّة التي ستعنى بالرواية طَوال القرن العشرين ، وسوف تتباين حوله الآراء والتأويلات . ولكن ينبغي العودة إلى تنويه مجلة «البيان» ، إذ اتجه إعجاب المحرّر هذه المرّة إلى المؤلّف بعد أن استأثرت الرواية باهتمامه ، فقال إنّه «رجل شديد العارضة ، شديد الذكاء ، قويّ الحجّة ، قويّ المبدأ ، حاضر الذهن ، سريع الخاطر ، وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامّة ، فاكتفى بكتابة «فلاح مصريّ» على غلاف روايته ، وإنّا نجلٌ هذه منه ، كما نجلٌ هذه الرواية البديعة النافعة ، ونرجو أن يفرغ الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات ، فنحن بحاجة شديدة إليها ، وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير ، ونتوقّع أن تقلّ حاجتنا إلى معرّبات ديكنز ، وديماس ، ودوديه ، وأمثالهم ، بما ينشئ من جلائل الروايات»[2] .

لو عرضنا الآن هذا التنويه للاستنطاق النقديّ الدقيق ، لوجدنا أنّ مجلة «البيان» قد أطّرت الرواية بطريقة خاصّة شملت النصّ وصاحبه ، وبذلك أسّست ومنذ وقت مبكّر ، فكرة ظلّت حاضرة إلى الآن ، وهي الملازمة التي لا سبيل إلى فصلها بين الرواية ومؤلّفها في معظم ما دار حولها من نقاش ، إلى درجة لا يمكن فيها لباحث يريد أن يتصدّى للقراءات النقديّة الخاصّة بهذه الرواية ، إلاّ مراعاة تلك الملازمة ، كما رسّخت مجلة «البيان» فكرة أخرى لا تقل أهميّة ، وهي تثبيت جدّة الرواية وأهميّتها وريادتها بتمثّلها معايير الرواية

---

(١) محمد حسين هيكل ، زينب : مناظر وأخلاق ريفيّة ، القاهرة ، ص ٨ .

(٢) مجلة «البيان»عدد سبتمبر/أكتوبر ١٩١٣ ، نقلاً عن علي شلش ، نشأة النقد الروائيّ ، ص ٦٥ .

الغربيّة ، وسوف يوجّه هذا الإطراء بركنيه القراءات اللاحقة للرواية .

إلى ذلك فقد تضمّن إطراء مجلة «البيان» ما يأتي : تأكيد أنّ هذه الرواية تمثّل عهدًا جديدًا في الكتابة السرديّة العربيّة ، وهذا إقرار بريادتها ، على الرغم من أنّ موضوع الريادة لم يكن مثارًا آنذاك ، وليس ممّا اهتمت به «البيان» في موضوعها مباشرة . ثمّ الإشارة إلى الرسالة الإصلاحيّة للرواية لكونها وصفت أخلاق الفلاحين ، وركّبت لهم صورة معبّرة عن حقيقة حالهم ، وسيكون هذا الموضوع مثار خلاف بين القائلين بريادتها والقائلين بنقض تلك الريادة ، ثمّ الإشارة الصريحة إلى أنّ المؤلّف قد ضمّن روايته «مبادئ له عصرية» ، وسوف تنقسم الآراء حول الموضوع وتتعارض حسب المنظور الذي يصدر عنه كلّ فريق ؛ فالفريق الذي أضفى أهميّة بالغة على رسالة الكاتب الأدبيّة ، فهمَ ظهور مبادئ المؤلّف على أنّها من حسنات التأليف الإبداعيّ ، والفريق الذي نظر إلى العمل الأدبيّ على أنّه نصّ شفاف يمثّل خطابيًا المرجعيّات الثقافيّة لعصره دون أن يقحمها في النصّ ، فهمَ أنّ المطابقة بين أفكار المؤلّف الشخصيّة وأفكار الشخصيّات ، قد ألحقت ضررًا بالغًا بالخاصّيّة الأدبيّة للنصّ الأدبيّ .

وأتى بعد ذلك التأكيد على أنّ المؤلّف قد احتذى في روايته حذو جماعة من الكتّاب الأوربيّين ، وفي مقدّمتهم «ديكنز» و« بلزاك» و«ثكري» . وسيكون هذا التأكيد مثار سجال وتناقض ، وسيفهمه أصحاب الرأي القائل بريادة «زينب» على أنّه تخلّص شجاع من أساليب السرد التقليديّة الجافّة والمرتبكة ، وبخاصّة أنّ الاهتمام بالمرويّات السرديّة لم يكن مثارًا من قبل النقد ، فنُظر إليها باستعلاء كامل ، ثمّ الإفادة من المنجز السرديّ الأوربيّ الذي يناسب التعبير عن حاجات واقعيّة يوميّة . فيما سيذهب خصومهم إلى أنّ ذلك إنّما هو تأكيد على تأثر «هيكل» السلبيّ ، وتبعيّته الذهنيّة للأدب الغربيّ ، بل وللثقافة الغربيّة بشكل عامّ . ثمّ تأتي الإشادة بالكاتب بطريقة احتفائيّة ، وذلك بإضفاء مجموعة من الخصائص الذهنيّة والعقليّة التي يحسن إضفاؤها على «مفكر» وليس على أديب . وسوف تتطوّر هذه الإشارة تبعًا لسياق كلّ قراءة إلى شيء

ونقيضه . ثمّ تعليل التنكّر على أنّه نوع من «إنكار الذات في سبيل الخدمة العامّة» ، وسوف تكون هذه الإشارة أيضًا مثار اختلاف سوف يشترك فيه «هيكل» نفسه .

انتهى التنويه «البيان» إلى حثّ الكاتب على مواصلة التأليف الروائيّ ، ووصفه بأنّه صاحب «العقل الكبير» ، وأنّ روايته سوف تفتح الباب أمام هذه الكتابة الجديدة ، بما يصرف الاهتمام عن الروايات المترجمة عن «ديكنز» و«ديماس» و«دوديه» وغيرهم . ومع أنّ «هيكل» لم يلتفت في الغالب ، إلى هذا الحثّ والإطراء ، ولم يحرك فيه أيّ طموح سرديّ ، إذ انقطع بعد «زينب» إلاّ رواية شاحبة نشرها في نهاية حياته عام ١٩٥٦ ، وهي «هكذا خلقت» ، فإنّ «البيان» استشعرت الحاجة إلى ضرورة الاهتمام بالرواية ، بوصفها إبداعًا ذاتيًا ، وتقليل الاعتماد على الروايات المعرّبة .

أفاد هذا التقريظ المبكّر الرواية ومؤلّفها ، ولما استعيد في ظروف ثقافيّة أخرى ، بعد مدّة طويلة ، عُدّ قاعدة ينبغي على كلّ الأحكام النقديّة أن تأخذها بالحسبان إن لم تمتثل لها . علمًا أنّ «زينب» لم تحظ برعاية نقديّة وتقريظ احتفائيّ خلال سنوات طويلة بعد صدورها ، فيما نعلم ، إلاّ إشارة رديفة وردت في «السفور» مرتين ، والحُكمان النقديّان اللذان وردا فيهما يقوّض كلّ منهما الآخر ، ولا نعرف غير ذلك اهتمامًا بالرواية إلى نهاية العقد الثالث من القرن العشرين .

وردت إشارة دورية «السفور» بعد مرور سنتين على تقريظ «البيان» ، فقد أثنت في١٧ سبتمبر/ أيلول ١٩١٥على الرواية ، واعتبرتها «أول رواية خطّها قلم مصريّ رجيح في شؤون وحوادث مصريّة صميمية» . وأضافت «إنّها الخطوة الأولى إلى ما نريد من روايات مصريّة ذات قيمة»[1] . لكنّها عادت بعد أسبوع واحد فقط من تلك الإشارة الاحتفائيّة ، وقالت في العدد اللاحق الصادر في ٢٤ سبتمبر/أيلول بأنّ «رواية زينب ينقصها كثير جدًا من تماسك أجزائها تماسكًا

(١) مجلة «السفور»عدد سبتمبر ١٩١٥ص٥ نقلاً عن أحمد إبراهيم الهوّاري ، مصادر نقد الرواية ص٨٣.

ترضاه الصنعة الروائيّة ، واتصال بعضها ببعض على وجه مقبول»[1] .

وينبغي الحذر من هذه الأحكام السريعة التي يجيء بها انفعال عابر ، لأنّها لا تنبع عن دراية نقديّة بالنصوص الأدبيّة وخصائصها السرديّة ، إنّما هي نتيجة إعجاب سريع يفتقر للتبصّر الثقافي ، من ذلك -على سبيل المثال- ما كتبه «محمد علي حمّاد» في مجلة «الرسالة» في أكتوبر/تشرين الأوّل من عام١٩٣٣حين صدرت رواية «عودة الروح» لـ«توفيق الحكيم» ، فقال محاكيًا ما جاءت به من قبل كلّ من «البيان» و«السفور» بخصوص رواية «زينب» قبل نحو عشرين سنة ، «ما أظن أننا نغالي إذا اعتبرنا قصّة «عودة الروح» للأستاذ توفيق الحكيم ، هي القصّة المصريّة الأولى في أدبنا المصريّ الصميم ، بل هي الحقيقة لا نعدوها ، ولا نجد مفراً من الاعتراف بها ، فـ«عودة الروح» مصريّة بأبطالها ، بموضوعها ، بما فيها من عادات وطباع وخلق مصريّة صميمة»[2] . وأضاف بإصرار مثير للانتباه ، ما يؤكد أنّه لم يكن على دراية بما كان صدر من حكم مماثل حول رواية «زينب» من قبل ، «إنّها القصّة المصريّة الأولى التي يؤرّخ ظهورها عهدًا جديدًا ، وفتحًا مبينًا في تاريخ الأدب المصريّ»[3] .

تُرمى هذه الأحكام الإطلاقيّة جزافًا ، وتؤخذ فيما بعد بوصفها حقائق نقديّة ، وتبنى عليها التصوّرات اللاحقة ، وهو ما يلاحظ في حالة «زينب» أكثر من أيّة رواية سواها في السرد العربيّ الحديث . فقد جرى التفكير بها ضمن الفكرة القائلة بأنّها غير مسبوقة بشيء ذي قيمة ، فانتزعت هي القيمة الخاصّة بها ، وأصبحت مانحة للقيم السرديّة اللاحقة ، وبذلك سُلبت أيّة قيمة لغيرها إن لم تدرج في أفقها الخاصّ . وسوف يتمّ تجاهل النصوص التي سبقتها ، لأنّها المانحة الوحيدة للشروط الفنّيّة التي ينبغي توافرها في الرواية .

---

(١) مجلة «السفور»عدد ٢٤سبتمبر١٩١٥ نقلاً عن ، مصادر نقد الرواية ، ص٨٣ .

(٢) مجلة الرسالة أكتوبر ١٩٣٣ نقلاً عن مصادر نقد الرواية ، ص١٢١-١٢٢ .

(٣) م . ن . ص١٢٦ .

وما دام قد قُرّر أمر أسبقيّة «زينب» وريادتها ، فلا بدَّ أن تثبّت لها سمة أخرى تدعمها ، فلن تكون للريادة قيمة بدونها ألا وهي قوّتها الابتكارية ، وإذا عدنا إلى مجلة «البيان» مرّة أخرى ، فسنجد أنّها اعتبرتها بداية عهد جديد في كتابة الرواية ، والإقرار بهذه البداية ، يعدّ موافقة ضمنيّة على ريادتها الفنّيّة ؛ لأنّها تضمّنت خصائص لم تتضمنها النصوص السرديّة التي جاءت قبلها . وسوف يلتقط «محمود تيمور» في وقت مبكر هذه الإشارة ، ويقرر أنَّ «زينب» هي «أول ثمرة توافرت لها عناصر القصّة الفنّيّة»(١) .

راح يتردد مصطلح «القصّة الفنّيّة» كلّما دار الحديث عن رواية «زينب» ، ويُفهم منه وصف لمجموعة من النصوص الروائيّة التي تقطع نفسها عن الموروث السرديّ القديم ، وتقوم على ركائز أسلوبيّة وبنائيّة وموضوعيّة لم تكن متوافرة في ذلك الموروث ، فتظهر «زينب» باعتبارها أوّل ثمار هذا الجديد . وسوف يأخذ «يحيى حقّي» بهذه الفكرة ، ويذهب إلى أنّها «أول القصص في أدبنا الحديث»(٢) وأنّها «ولدت على هيئة ناضجة فأثبتت لنفسها أوّلاً : حقّها في الوجود والبقاء ، واستحقّت ثانيًا : شرف مكانة الأمّ في المدد منها ، والانتساب إليها»(٣) . وسيجاري «محمد مندور» الآخرين بقوله إنّها «أول قصّة عصريّة في أدبنا»(٤) . بل سيذهب «عبد المحسن طه بدر» إلى اعتبارها رواية «سابقة لزمنها(٥) فهي «المحاولة الأولى في ميدان الرواية الفنّيّة»(٦) وأن صاحبها هو «الرائد الأوّل للرواية»(٧) .

---

(١) محمود تيمور ، دراسات في القصّة والمسرح ، القاهرة ، ص ٤٩ .

(٢) يحيى حقّي ، فجر القصّة المصريّة ، القاهرة ، ص٤٨ .

(٣) م . ن . ص ٤١ .

(٤) محمد مندور ، معارك أدبيّة ، القاهرة ، ص ١٩٥ .

(٥) تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر ، ص ١٦٩ .

(٦) م . ن . ص ٣٣١ .

(٧) م . ن . ص ٣٣٣ .

بُني سياج مغلق حول هذه الفكرة البسيطة التي لم يجر تمحيص نقديّ لها فيما بعد، وسوف يصبح مصطلح «القصّة الفنيّة» أو «الرواية الفنيّة» هو الإطار المدرسيّ الذي صان ريادة «زينب» في كلّ جدل خاصّ بهذا الموضوع، وسرعان ما أصبح الأمر مسلّمة تعالتْ على الشكّ، وحمت نفسها عن أي نقاش، وبخاصّة حينما تولّت ذلك المقررات التعليميّة التي تروّج للمسلّمات أكثر ممّا تثير الأسئلة، وتبحث عن الحقائق. وفي هذا السياق أكّد «شوقي ضيف» أنّها «محاولة جديدة خالصة»، وهي «بحقّ أوّل محاولة كاملة في صنع قصّة بالمعنى الغربيّ الحديث»[1]. وهكذا التقت فكرة الحداثة الغربيّة كميزة لـ«زينب» بما سبق لمجلة «البيان» أن أثارته، حينما أوضحت أنّ «هيكل» احتذى في روايته مذهب «ديكنز» و«بلزاك» و«ثكري». وغير خاف أنّها طبقًا لتخريج منصف، يراعي شروط قيمتها الفنيّة، كما قررته الآراء المتأثّرة بالخطاب السائد، ستكون فاقدة بذاتها لأيّة قيمة، لأنّ قيمتها جاءت من قوّة المحاكاة فيها، وليس ممّا تتضمّنه من مزايا خاصّة بها.

ثمّ لوحظ توسّع متصاعد في تعميم هذه المعايير، والأخذ بها، ففي ضوء التغيّرات في الأيدلوجيّات النقديّة التي شاعت في الثقافة العربيّة بعد منتصف القرن العشرين، ومنها المذهب الواقعيّ، أصبحت المرجعيّة الواقعيّة المفترضة للرواية ميزة مضافة إلى جوار حيازة الشروط الغربيّة، فلم تهتمّ المرويّات السرديّة بالأبعاد الواقعيّة للعالم الذي تقوم بتمثيله، وبما أنّ «زينب» اهتمت بذلك حسبما قررته الواقعيّة، فقد منحها ذلك حقّ الريادة، وهو ما ذهب إليه «عبد القادر القطّ» الذي عدّها «مولدًا للقصّة المصريّة الحديثة، فهي تستمدّ مادتها من البيئة المصريّة، وتجري أحداثها على التقاليد المعروفة لفنّ الرواية»[2].

وحسب التفسير الواقعيّ لـ«زينب»، فقد جرى انعطاف في نسق التعبير

---

(١) الأدب العربيّ المعاصر في مصر، ص ٢٠٩.

(٢) نقلاً عن الهوّاري، مصادر نقد الرواية، ص٩٨.

باتجاه الاهتمام بالواقع وهجر التأملات الذاتيّة في مطلع القرن العشرين ، فكانت هي أوّل ثمار هذه الحقبة وكانت أمينة في تمثيلها ، ولهذا عدّها «محمود أمين العالم» من «أنضج التعابير الروائيّة في هذه المرحلة»[1] . ولم يبتعد «روجر ألن» عن فكرة التمثيل الواقعيّ للعالم في «زينب» فهي عنده «أول رواية عربيّة غير تاريخيّة»[2] ، وهو وصف مفتقر للدقّة ، فما خلا تاريخيّات «جورجي زيدان» ونماذج قليلة أخرى معاصرة له ، فمعظم ما صدر من روايات قبل «زينب» لا يقوم على التخيّل التاريخيّ بداية من «وي .إذن لست بإفرنجي» وصولاً إلى «حديث عيسى بن هشام» .

أشاع النقد السريع جوّاً من الولاء ، فأصبح من غير المتاح التدقيق في الحقائق التاريخيّة والسرديّة ، إنّما ينبغي مجاراة الأقوال الترويجيّة أكثر من الاهتمام بالوقائع ، وفحص المستندات ، ومراجعة ظروف نشأة الرواية العربيّة ، فالتحق «شكري عيّاد» بالركب مؤكدًا أنّ «زينب» هي «أول رواية فنّيّة في تاريخ هذا الأدب (العربيّ) ، وأنها كانت بالنسبة إلى ما سبقها قفزة كبيرة ، وبالنسبة إلى ما تلاها سلفًا محترمًا»[3] . ثمّ «علي شلش» الذي قرّر أنّها «البداية الحقيقيّة للرواية المصريّة الفنّيّة» ، لأنّها «جيّدة وناضجة بالقياس إلى المحاولات الكثيرة السابقة عليها» ، فهي «نقطة انطلاق لمرحلة جديدة في الرواية العربيّة»[4] وتمثّل «نهاية مرحلة طفولة الرواية العربيّة ، وبداية مرحلة الرشد»[5] .

من الواضح أنّ معيار الجدّة والابتكار الذي أوردنا نماذج من الآراء القائلة به ، دار في أفق محدّد حينما افترض تقسيمًا تاريخيًا بين مرحلتين من مراحل التعبير السرديّ في الأدب العربيّ الحديث ، مرحلة وصفت بأنّها «غير فنّيّة» أو

---

(١) محمود أمين العالم ، أربعون عامًا من النقد التطبيقيّ ، القاهرة ، ص ٣٤ .

(٢) روجر ألن ، الرواية العربيّة ، ترجمة حصة منيف ، بيروت ، ص٣٠ .

(٣) شكري محمد عيّاد ، المذاهب الأدبيّة والنقديّة عند العرب والغربيّين ، الكويت ، ص١٣٠ .

(٤) نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، القاهرة ، ص٨ .

(٥) م . ن . ص ٦٥ .

«غير عصريّة» أو «تاريخيّة» أو «مرحلة الطفولة» ، ومرحلة أخرى «فنّيّة» و«حديثة» و«عصريّة» و«راشدة» . فتأدّى عن هذا الافتراض القول بأنَّ الأدب يتفاضل بناء على مرحلته التاريخيّة ، وليس بناء على سماته الفنّيّة وقدرته التمثيليّة ، فتستعار معايير الحداثة الزمنيّة لتضفي رشدًا ونضوجًا على النصوص الأدبيّة ، أمّا تلك التي لم توظف تقنيّات السرد في الرواية الغربيّة ، كما تكوّنت في مجالها الثقافيّ ، فستظلّ تعيش طفولة تجعلها خارج اهتمام النقد والتلقّي ، وتختزل إلى كونها ممهدات تمّ الاستغناء عنها بظهور الوليد الذي بولغ في النظر إليه ناضجًا منذ لحظة ولادته ، كما توصّل إليه «يحيى حقّي» . إلى ذلك فـ«زينب» أقفلت المرحلة الخاملة ، ودفنت ملفّها ، وأعلنت ميلاد المرحلة الحيويّة من تاريخ الرواية العربيّة .

٣. القيمة المرجعيّة:

أكّد «هيكل» بعد صدور «زينب» بنحو عشرين سنة «أن القصّة ، أيًا كانت الحوادث التي ترويها ، إنّما تدلّ على فكرة ، وتتصل بمَثل أعلى في نفس كاتبها»[١] . فيكون قد قرَن الكتابة السرديّة بهدف يتّصل برؤية الكاتب الفكريّة والاجتماعيّة ، فتلازُم الفكرة والمثل الأعلى يرتّب على الأدب وظيفة ، والنصّ الأدبيّ لن يكون مجرّد تعبير عن شعور فرديّ استدعته حالة شخصيّة . ومع أننا سنقف على هذه القضيّة في نهاية الفصل لاختبار صحتها في «زينب» ، وفيما إذا كانت قد انبثقت عن فكرة واتصلت بمثل أعلى في نفس مؤلّفها ، أم أنّ القول رُمي على عواهنه من غير رويّة ، فيجمل بنا المضيّ مع الاستنتاجات النقديّة التي لفَتَ اهتمامها هذا الموضوع ؛ فقد أشارت «البيان» إلى أهميّة الرواية ، لأنّها وصفت أحوال الريفيّين ، ومضت إلى تنضيد مجموعة خصائص إيجابيّة أبرزتها فيهم ، وهي : الطهر والعفاف والتقوى وسلامة القلب وشريف الحب ، فتكون

---

(١) محمد حسين هيكل ، ثورة الأدب ، القاهرة ، ص ٧٤ .

«البيان» قد وضعت تحت الأنظار الرسالة الأخلاقيّة للرواية ، قبل أن يفصح «هيكل» في «ثورة الأدب» عن أهميّة الفكرة والمثل الأعلى في القصّة .

وكان «هيكل» قد أكّد في مقدّمة الطبعة الثالثة للرواية المضمون الذي يريد منه وصف «أخلاق» أهل الريف ، والدفع بأن يحترم الفلاح المصريّ ، وبأن «يشعر في أعماق نفسه بمكانته ، وبما هو أهل له من الاحترام» . بل أنّه ذهب إلى أكثر من ذلك ، حينما دعاه إلى أن يعلن على الملأ «مصريّته» و«فلاحيّته» بوصفهما شعارًا يتقدّم به إلى الجمهور ، «يتيه به ، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه» . حمّل المؤلّف روايته رسالة الالتزام بقضيّة «وطنيّة» و«طبقيّة» . لم يظهر هذا التخريج «الوطنيّ» للرواية في طبعتها الأولى ، إنّما ألحق بها في طبعتها الثالثة . ومن الطريف أن يدرج الكاتب قراءته الأيدلوجيّة لعمل أدبيّ كتبه بعد صدوره بنحو عقدين ، ليحول دون تقويله من قبل الآخرين .

لا تحتمل «زينب» استنباط تلك الفكرة الكبيرة من تضاعيفها ، فهي لا ترسم أبعادًا جماعيّة لذلك ، ولا تتضافر الشذرات الناقدة للواقع الاجتماعيّ التي تظهر بصورة تأمّلات ذاتيّة ، تحوم في ذهن الشخصيّة الرئيسيّة ، فيما بينها من أجل إضفاء معنى على هذه الفكرة التي تتدفّق في أفق رومانسيّ ، ثمّ تخبو فجأة ، وكأنّها وهج عابر لا ينبع عن فكرة واضحة ، فقد كان النصّ مشغولاً باستبطان المرارة الذاتيّة ، وحالة الإخفاق لشابّ لا يشعر بانتمائه إلى العالم الخامل الذي يعيش فيه ، فينكفئ على ذاته يحوك أحلامًا خاصّة ، ولمّا يعجز عن تحويلها إلى واقع ، يتوارى مختفيًا فلا يُعرف مصيره . ولكي لا يبدو مهزومًا يوجّه رسائل إلى ذويه يبيّن فيها التعارض القائم بين تصوّراته التي استقاها من كتب التربية الغربيّة ، ومسار مجتمع له إيقاع مختلف في نمط حياته ، فيقع تناقض بين فكرته المستعارة ، وحال المجتمع الذي يعيش فيه كشابّ مثقف ينتمي إلى أسرة من كبار الملاّك ، يكتسب الجميع حوله قيمة لأنّهم يندرجون في خدمة أسرته ، وليس لأنّ لهم أهميّة بذاتهم ، فهم يمرّون في أطياف وعيه كقطيع لا ملامح مميّزة لهم ، سوى «زينب» التي تراوده تجاهها رغبة جسديّة ،

لأنّها نموذج بدئيّ لطبيعة خالصة لم يجر بعدُ تلويثها، فيحاول الاتصال بها كفكرة مجسّدة مستعارة من الرومانسيّات الأوربيّة، التي تجسّدت في أدبيّات القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا عند «روسو» و«غوته»، لأنّه مشغول بفكرة إنتاج نوع إنسانيّ متفرّد في مميّزاته، يتأدّى عن التزاوج بينه وبين امرأة الطبيعة البكر.

ويصاب المتلقّي بالفاجعة المؤلمة حينما تكشف له رسائل «حامد» - وهي على غرار الرسائل التي عرفت في روايات «روسو» و«غوته» و«دي لاكلو»- أنّ تعلّقه الخادع بـ«زينب» كان نوعًا من السعي للبرهنة على فكرة رومانسيّة مجرّدة عن بعدها الاجتماعيّ، فهو لا يريدها لذاتها، وإنّما لأنّها توافق الفكرة التي استقاها من الفكر الرومانسيّ وأدبيّاته، أمّا الخلفيّة الاجتماعيّة التي تقع فيها هذه الأحداث الفرديّة فهي شبه راكدة، ولا تؤكّد ما توصّلت إليه الدراسات التي حاولت بمبالغة لا تخفى تضخيم كلّ ذلك. ولا بأس من متابعة جانب من تلك النتائج التي شغلت بها الدراسات النقديّة التي كرّست لهذا الجانب في الرواية.

استدرج «عبد المحسن طه بدر» المضمون الذي أشار إليه «هيكل»، فذهب إلى أنّ المؤلّف استمدّ مضمون روايته من فهم معيّن للواقع الاجتماعيّ في بلاده، وهو «يكشف في تعلّقه بهذا الواقع عن محبّة شديدة لكلّ ما هو مصريّ، وتعلّق به»(١). واستخلص «محمود أمين العالم» من الإشارة التي وردت على غلاف الرواية إلى أنّها من تأليف «مصريّ فلاح» مغزى خاصًا بأنها «تعبير عن انتماء اجتماعيّ.. .تعبّر عن عالم قلق يتطلّع إلى تغيير، وأن يكون تغييرًا إصلاحيًا»(٢). ولا ينكر «شلش» رسالة الرواية، وما تنطوي عليه من بعد اجتماعيّ، إنّما يراها قد تجاوزت في ذلك الإفصاح المباشر، والإعلان الصريح

(١) تطوّر الرواية العربيّة، ص ٣١٨.

(٢) أربعون عامًا من النقد التطبيقيّ، ص ٣٤.

عن غايتها ، فشأنها في ذلك شأن كلّ عمل فنّيّ ، توارب في إظهار رسالتها . وبما أنّ الأعمال التي سبقتها بالغت في إظهار رسالتها الخطابيّة ، فإنّ مبدأ الالتزام في «زينب» يتجلّى من خلال إعلاء بعض المضمرات في سياق فنّيّ مقبول ، ولهذا ، فهي ، حسب وصفه ، قد «تحرّرت من صرامة الالتزام الاجتماعيّ الأخلاقيّ وحرفيّته ، وتخلّصت من مفهوم الرواية كمنبر للخطابة ، أو منصّة للإصلاح الاجتماعيّ المباشر ، أو أداة للتسلية»[1] .

وحسب قول «شلش» ، فإنّ «زينب» شقّت طريقًا ثالثًا بين طريقين تقليديّين في زمنها ، الأول : طريق الإصلاح المباشر الخطابيّ الذي ساوى الرواية بالخطابة ، وسارت فيه معظم الروايات ، والطريق الثاني : طريق التسلية الذي كان شائعًا في الكتابة ، ووارثًا لكثير من تقاليد السرد القديم في مجال الحكايات الخرافيّة والشعبيّة . أمّا هي فجاءت بهدف إصلاحيّ ضمنيّ تسلل في تضاعيفها ، دون أن يطفو عليها . ولكنّ «عيّاد» لا يقرّ بذلك تمامًا ، فهو يرى أنّها تضمّنت «نثرًا إصلاحيًا» ينتمي إلى «النثر الإصلاحيّ السابق على عصر الرواية الفنّيّة»[2] . ارتبط الخلاف بـ«شكل التعبير»- الذي سنعرض له في مكانه - ولم يرتبط بـ«محتوى التعبير» . فلا خلاف في المضمون الإصلاحيّ للرواية عند معظم النقاد ، ولكنّ الخلاف ظهر حول درجة الإعلان والتصريح به ، وهذا يقود إلى ربط النصّ بمرجعيّاته الواقعيّة .

ذهب كثير من الآراء إلى أنّ أهميّة «زينب» الرياديّة تكمن في بعدها الواقعيّ ، وليس في سبقها التاريخيّ ، إذ أنّها من أوائل الأعمال الأدبيّة التي نزلت أحداثها إلى مستوى الحياة اليوميّة ، وذلك على نقيض كثير من الأعمال التجريديّة الذهنيّة التي كانت تصطنع أحداثًا خياليّة دون الاهتمام بالخلفيّة الزمانيّة - المكانيّة التي تغذّي الوقائع والأفعال بالبعد «الواقعيّ» . وإلى مثل هذه

(١) نشأة النقد الروائيّ ، ص ٨ .

(٢) المذاهب الأدبيّة ، ص ١٣ .

الفكرة ألحت مجلة «البيان» حينما وصفت الرواية بأنّها تصف «أحوال الريفيّين في طهرهم وعفافهم» ، مشيرة إلى الإطار «الواقعيّ» للأحداث . واستأثرت تلك الإشارة المستخلصة من عالم «زينب» بعناية الباحثين ، ففي وقت مبكّر أشار «تيمور» إلى ذلك ، مؤكدًا أنّ «القصص الفنّيّ الذي يستوحي موضوعه من البيئة القوميّة أو من الحياة العامّة ، فقد تخلّقت صورته أوّل ما تخلقت في قصّة «زينب» للدكتور هيكل ، وفي قصص أدباء المهجر ، وعلى رأسهم «جبران» و«الريحاني» و«نعيمة»[١] .

ثمّ شدّد «حقّي» على هذا الأمر ، بقوله إنّها «لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفًا مستوعبًا شاملاً»[٢] ، فمعظم الكتّاب الذين وصفوا الريف ساروا في ركاب مؤلّفها ، فالرواية تجعلك تعيش في الريف المصريّ «وتشمّ رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه ، وتخالط عن قرب أهل القرية جميعًا ، المالك الثريّ بين أولاده ، خروجه للنزهة ليلاً مع نساء أسرته ، ترقّبه لمجيء الصحف وعكوفه عليها ، والعامل التملّي والأجريّ ، ومتاعب قبض مرتّباتهم من كاتب الدايرة ، ومعيشتهم في الدور والحقول ، وحياة نسائهم وأولادهم ، ومشاهد الزرع والسهر بجانب الساقية ، وحفلات الزواج وحلقات الذكر ، وأنواع اللعب والخروج للحجّ أو التجنيد ، والسفر إلى السودان ، وهمّ الفلاح الذي أبهظه ما استدان من مال ، وكدحه الدائب من أجل التحرر من ربقة هذا الدين وعاره ، وارتباط حياة القرية كلّها بما تنبت الأرض ، وبخاصّة محصول القطن ، ولكنّ هذا الوصف مجللّ كلّه بنغمة شاعريّة ، تضفي على الواقع كثيرًا من الجمال والخيال ، وتوحي إليك أنّ أهل القرية قانعون بحالهم ، وأنّ جمال القرية هو في هذه القناعة ، ونحسّ أنّ المؤلّف يخشى تصدّع هذا الجمال كلّه إذا تخلّى الفلاح عن قناعته»[٣] .

---

(١) دراسات في القصّة والمسرح ، ص ٨٢ .

(٢) فجر القصّة المصريّة ، ص ٤٨ .

(٣) م .ن ، ص ٤٩ .

ولا يخفي «العالِم» وجود «سمات مصريّة واضحة»[1] في الرواية ، لكنّ «روجر ألن» فصّل ذلك ، بقوله إنَّ المؤلّف «استطاع أن يضع القارئ على الفور وسط قرية مصريّة ، ثمّ يتابع بعد ذلك لكي يتوسّع في وصف مظاهر الطبيعة – مثل الحقول والمحاصيل وشروق الشمس وغروبها – وهكذا بتطويل شديد يصل درجة الإرهاق» . ويضيف أنَّ بعدها الواقعيّ ، هو «أحد أسباب نجاحها ، فنقطة قوّتها الأساس ، تتمثّل في ناحيتين : الأولى أنّها «نجحت في خلق أشخاص مصريّين حقيقيّين ، ووضعهم في بيئة محليّة قابلة للتصديق» . والثانية أنّها «نجحت من خلال حبكتها في التعبير عن بعض القضايا الاجتماعيّة التي يواجهها أبطال الرواية»[2] . وإلى ذلك أضاف «عيّاد» أنَّ الدمج بين الرومانسيّ والواقعيّ أبرز سمات «زينب» ، ومثّل هذا الدمج بين هذين العنصرين في رأيه «اختلاطًا يندر مثيله ، فالعقدة رومانسيّة خالصة . . لكنّ وصف حياة الفلاحين اليوميّة واقعيّ جدًّا»[3] .

بذرت «زينب» أصل الإشكاليّة التي سوف تستفحل في النقد العربيّ فيما بعد ؛ إذ انقسمت الآراء حولها ، بحسب المنظورات والرؤى ، إلى آراء تشحذ وسائلها من أجل ربط أهميّة العمل الأدبيّ بـ«مضمونه» ، وآراء تنظّم أدواتها من أجل ربطه بـ«شكله» ، وهي إشكاليّة شُغِلت بفروضها ، في أكثر الأحيان ، أكثر ممّا شُغلت باستنطاق النصّ الأدبيّ ذاته ، واستخلاص مضمونه الأدبيّ وشكله الفنّيّ . وتراوحت الآراء بين مدّ وجزر حسب إسقاطات القراءة النقديّة ، التي غالبًا ما كانت تتّصل نتائجها بموجّهات القراءة الخارجيّة ، وتحديدًا بالمرجعيّات المنهجيّة ، وبالأفق الثقافيّ الأيديولوجيّ الذي تترتّب فيه القراءة النقديّة ، فشيوع منهج ما ، ومناخ ثقافيّ معيّن ، يدفع القراءة النقديّة للاهتمام بمظهر ما

(١) أربعون عامًا من النقد التطبيقيّ ، ص ٣٤ .

(٢) الرواية العربيّة : مقدّمة تاريخيّة ونقديّة ، ص ٣٢ .

(٣) المذاهب الأدبيّة ، ص ١٣٠ – ١٣١ .

من مظاهر النصّ الأدبيّ، وإغفال المظاهر الأخرى، وشيوع نقيضه، يعني الاهتمام بغير ما اهتمّ به الأول .

٤ . القيمة النصّية والجدّة الأسلوبيّة:

كان «هيكل» شأنه شأن مجموعة كبيرة من الباحثين الروّاد في الثقافة العربيّة الحديثة، مثل «لطفي السيد» و«سلامة موسى» و«طه حسين» شديد الاحتفاء بالمؤثّر الغربيّ فكريًا وأدبيًا، وبخاصّة المؤثّر الفرنسيّ منه . وتضمّنت مذكّراته إشارات واضحة حول هذا الموضوع[١]، فقد اعتبر ذلك المؤثّر وسيلة لليقظة والبعث من سبات الماضي، وأداة للتنشيط الذهنيّ والتحديث . وكثيرًا ما أشار إلى أنّ تكوينه الثقافيّ إنّما هو انتقال من «الثقافة العربيّة» التي أدرك مبكرًا أنّ أدبها هو «أدب اللفظ»، الذي لا يمكن أن يبلغ بالإنسان إلى أكثر من طفولة الأدب في العصر الذي نعيش فيه»، إلى «الثقافة الانجليزيّة» التي فتحت كتبها أمامه «آفاقًا جديدة!» وصولاً إلى «الثقافة الفرنسيّة» التي عبّر عنها قائلاً : «أكببتُ على آدابها في نواحيها المختلفة، فإذا آفاق جديدة تتفتح، وإذا بي أطلّ على صور من الحقّ والجمال لم أكن أتوهّمها من قبل»[٢] .

فصّل «هيكل» في طبيعة المؤثّر الغربيّ، وبخاصّة «الإنجليزيّ»، فذكر أنّه تأثر بـ« توماس كارليل» و«جون ستيورات مل» و« هربرت سبنسر» وغيرهم، فـ«انفتح أمامي من عوامل التفكير ما لم تمهّد إليه مطالعاتي العربيّة» . وكلّ هذا قبل أن يسافر إلى فرنسا، التي ما أن وصلهاحتّى راح ينهل من ينابيعها، فاتصل بثقافتها وأدبها، ذلك الأدب الذي «أخذ إليه من هواي كأشدّ ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها، فأمعنت في قراءة هذا الأدب، وجعلت أحضر دروسه مثلما كنت أحضر من دروس الحقوق التي كانت مقصدي من سفري لنيل إجازة

(١) هيكل، مذكّرات في السياسة المصريّة، القاهرة، ج١، ص ٣٦ و٣٧ و١٢٣ و١٥٩ .

(٢) ثورة الأدب، ص ٣١ .

الدكتوراه فيها ، ودفعتني هذه المطالعات المتّصلة بما فتحت عليه عيناي من جمال البيئة المحيطة بي إلى الإعجاب غاية الإعجاب بالحضارة الغربيّة التي تنتج مثل هذه الثمار العذبة الشهيّة»[1] .

وبقدر تعلّق الأمر بالموجّه الأدبيّ ، والروائيّ منه بخاصّة ، فقد امتثلت رؤية «هيكل» لمفهوم الرواية الغربيّة كما ظهرت في النقد ، فأقرّ بذلك التأثير ، واعترف بمدى الاستجابة له ، وفهمه على أنّه وسيلة لبعث أدبيّ قادم ، قال : «القصّة في الأدب العربيّ الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصّة الغربيّة مقلّدة إياها في صورتها ، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها ، وإذا كان التقليد في أغلب الأحيان مقدّمة البعث ، وكان تقليد الأدب اليونانيّ والرومانيّ مقدّمة بعث أوربا في القرن السادس عشر ، فإنّ البعث الصحيح هو الذي يقوم على فكرة ويلهم مثلاً أعلى ، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصيّ القائم على هذا الأساس ، إنّما ننفخ في حياة القصص روحًا تقليديًا صرفًا ، روحًا لا يسمّى بعثًا حتى يستقلّ بنفسه ، ويستمدّ كلّ مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب ، ومن القوميّة والوراثة التي يخضع الكاتب لأثرها»[2] .

احتوى هذا التأكيد على جملة من المقاصد التي ينبغي الوقوف عليها ، لأنّها تشكّل البطانة الداخليّة لفكرة التأثّر والتأثير عند «هيكل» ، فقد أخذ بمبدأ «المقايسة» الذي شاع بين المفكّرين والكتّاب العرب في مطلع القرن العشرين ؛ فمن ناحية أولى ، لا بدّ من الإيمان بالفرضيّة القائلة بأنّ مسار التطوّر في الثقافة العربيّة عليه أن يمرّ بالمسار ذاته الذي سلكته الثقافة الغربيّة . وتفضي هذه المقدّمة إلى النتيجة الآتية : بما أنّ الثقافة الغربيّة استلهمت الموروث اليونانيّ والرومانيّ ، فينبغي على الثقافة العربيّة أن تبحث لها عن ملهم ، على غرار ما فعلته الثقافة الغربيّة .

---

(١) ثورة الأدب ، ص ٢١٢ .

(٢) م . ن ، ص ٧٥ .

والحال هذه، فإنَّ مبدأ «المقايسة» سوف يتصدّع بعد هذه النتيجة عند أغلب المجايلين لـ«هيكل»، فلا يصار إلى اتفاق حول ذلك العنصر «الملهم». ثَمّة فئة تقول: إنّها الثقافة العربيّة القديمة بمعناها الشامل كما ظهرت في مطلع حياة الدولة العربيّة-الإسلاميّة، وأخرى تقول: بأنّه «الثقافة المصريّة القديمة»، وثالثة تقطع عن كلّ هذا، وترى أن يتمّ استلهام تجربة «الغرب الحديث» ممثلاً بـ«عصر التنوير». وفي كلّ هذا لا بدَّ من البحث عن «ملهم» و«أصل» يساعد على البعث. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ويتعلّق هذا الأمر بموضوع التأثّر والتأثير كما طرحه «هيكل» في موضوع الرواية العربيّة، فإنَّ القصص العربيّ مشوب بروح تقليديّة قديمة، وهو يدور مقلدًا في فلك القصّة الغربيّة، وسبب ذلك، أنّه يفتقر للفكرة والمثل الأعلى. وبما أنّ هذين العنصرين لا يمكن استعارتهما، فلا بدَّ من استحداثهما، والوسيلة المساعدة على ذلك هي أن يستثمر الكتّاب مكوّنات البيئة التي يعيشون فيها، وأن ينصرفوا إلى عنصري «القوميّة والوراثة»، لأنهما عنصران مؤثّران في إضفاء الخصوصيّة على الأدب السرديّ.

معلوم أنَّ فكرة البيئة، والعرق، والوراثة، ليست من بنات أفكار «هيكل»، إنّما هي ممّا شاع في النقد الفرنسيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقال بها «بيف» و«تين»، وأشاعها أكثر في مجال الرواية «زولا» رائد المذهب الطبيعيّ القائم على ضرورة استثمار البيئة والوراثة، ويرجّح «هيكل» أنَّ تحقيق تلك الفكرة ما زال بعيدًا، وأنَّ القصص العربيّ سيظلّ تقليديًا إلى أن يتوافر على «الفكرة» و«المثل الأعلى». وعلى هذا فإنَّ محاكاة الرواية الغربيّة أمر قائم ولازم، نظرًا إلى عدم توافر مبدأ الاستقلال الأساسيّ لكلّ أدب.

أقرّ «هيكل» بأنَّ إعجابه «بالأدب الفرنسيّ» - فضلاً عن حنينه لمصر- كان من أبرز الدوافع لكتابة تلك الرواية[1]. فقد استبدّ به النموذج الفرنسيّ «كأشدّ

(١) زينب، ص ١١.

ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها» ، وجعله يفكّر في التعبير عن «حنينه» لـ«مناظر» ريفيّة من مصر ، فرواية «زينب» سجلّ «نوستالجي» لشابّ غرّ انطوى على شغف رومانسيّ ببلاد تركها طلبًا للعلم ، فبالحنين كان يدرأ العزلة ، وبالكتابة يكافئ الفراق . ولا مجال للحديث عن مثل عليا ، وأفكار سامية ، فتلك من التأويلات المتأخرة . فكلّ ما جاء كان في إطار محاكاة النموذج الرومانسيّ للرواية الأوربيّة . ولم تصب مجلة «البيان» حينما قررت أنّ ما يميّز «زينب» هو أنّ مؤلّفها اتبع فيها مذهب «ديكنز» و«بلزاك» و«ثكري» ، فالأثر الرومانسيّ عند «روسو» و«غوته» كان أشد حضورًا من سواه . ومع ذلك فقد عَدّ ذلك الامتثال مأثرة من مآثر «هيكل» . تصبح المحاكاة مكرُمة في ثقافة المغلوب . أكّد ذلك «تيمور»حينما رأى : «إنّها من القصص التي تنتهج النهج الغربيّ الحديث»(١) وفصّله «حقّي» فقال : إنّ هذه الرواية تكشف أنّ مؤلّفها متّصل «أوثق الصلة بالفكر الأوربيّ» . وهي مصداق لـ«غلبة الطابع الفرنسيّ على مولد الأدب الحديث عندنا»(٢) وهي أخيرًا «ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو– ولا أقول إميل زولا– في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار ، وإقامة القصّة على عمود الحبّ والدوران حوله»(٣) .

ثبّت «حقّي» جملة من التأكيدات ، فهو يرى أنّ صاحب «زينب» شديد الصلة بمرجعيّات الفكر الغربيّ الحديث ، وأنّ روايته برهان على أنّ نشأة الرواية العربيّة اقترنت بالمؤثّر الفرنسيّ ، ودارت في فلكه ، وأنّ «زينب» تطابق روايات «بورجيه» و«بوردو» و«زولا» – والإشارة إلى النفي الظاهريّ لزولا إنّما يرد في سياق تأكيده– في أهمّ عناصر التكوين السرديّ ، وتحديدًا في أسلوب السرد والموضوع . ومع أنّ «حقّي» فهم السرد على أنّه عنصر إلى جوار عنصر الحوار ،

---

(١) دراسات في القصّة والمسرح ، ص ٤٩ .

(٢) فجر القصّة المصريّة ، ص ٤١ .

(٣) م . ن . ص ٤٤ ، ٤٥ .

وهو تصوّر مختزل وقاصر عن الإلمام بمفهوم السرد باعتباره وسيلة تشكيل الأحداث، وأنّ الحوار والإخبار إنّما هما عنصران سرديّان يسهمان في تنويع تقنيّات السرد في التعبير عن الأحداث ودلالاتها، فإنّه قد لمس وجوه التماثل بين رواية «هيكل» وروايات «بورجيه» و«بوردو» و«زولا». وأكّد ذلك كلّ من «مندور» و«بدر». ثمّ انتهى «شلش» إلى أنّ «زينب» تمثّل «نهاية مرحلة التخبّط في الكتابة، وبداية مرحلة الاستفادة المثمرة من التراث الروائيّ الأوربيّ». وهي «أول محاولة تستفيد من التراث الأوربيّ- الفرنسيّ بوجه خاصّ-للرواية فائدة مباشرة دون أن تصل إلى حدّ التقليد الممجوج، وفيها يتّضح استيعاب الروايات الفرنسيّة المعاصرة لها، ولا سيما لبول بورجيه»[1]. عدّت رواية «زينب» رائدة، لأنّها أفادت من الخصائص الأسلوبيّة والبنائيّة والموضوعيّة التي تميّزت بها الرواية الأوربيّة. وبذلك تخلّصت من المؤثّرات التقليديّة العربيّة التي وجدت لها حضورًا في النماذج الروائيّة في ذلك الوقت.

وفي مطلع ثلاثينيّات القرن العشرين قرّر «هيكل» في «ثورة الأدب» أنّ الكتابة القصصيّة ظلّت «جامدة جمود الشعر إلى ما دون نصف قرن مضى، وكان الكتّاب يقلّدون أساليب الأقدمين، ويحتذون أنواع كتاباتهم في المقامات والرسائل وما إليهما، ويغرمون بالسجع وبالبديع غرامهم، ويعتبر أحدهم أكبر فخره أن يكون معارض الجاحظ أو عبد الحميد. وفيما هم في سكينتهم إلى أدبهم تسلّلت إلى مصر وإلى المشرق ثورات سياسيّة واجتماعيّة متأثّرة بالثورة الفرنسيّة، وبما أصاب أوربا من هزّات عنيفة في أعصابها، فقام دعاة لمثل هذه الثورة، بعضهم في السرّ وبعضهم في العلن، واتّخذوا الخطابة وسيلتهم في إعلان ثورتهم». وذكر من هؤلاء الدعاة الثائرين قاسم أمين ولطفي السيد، فتغلّب الجديد المستحدث على القديم الموروث، ولولا ذلك «لبقينا مقيّدين بالصور القديمة، نكتبها لا لنعبّر بها عن شعور يمرّ بخواطرنا وعن فكرة تنضجها

---

(1) نشأة النقد الروائيّ، ص ٦٥ و ١٠٥.

أذهاننا ، ولكن لنجاري بها الجاحظ ، أو عبد الحميد ، أو بديع الزمان ، ثمّ ليكون أقربنا إلى محاكاتهم أبرعنا في الكتابة»[1] .

يثير هذا النصّ قضيّة التحديث الأسلوبيّ ، ويضعها تحت الأنظار ، فأمر التحديث في أسلوب التعبير القصصيّ مقترن بحداثة الغرب التعبيريّة التي كشفت عن نفسها في الرواية خلال القرن التاسع عشر ، وحسب رأي «هيكل» فإنّ نهاية القرن التاسع عشر نفسه ، قد شهدت صدامًا عنيفًا بين أسلوبين من أساليب التعبير : أحدهما الأسلوب التقليديّ الذي أشاعه كتّاب النثر الكلاسيكيّ في الثقافة العربيّة ، والآخر الأسلوب الذي وفد إلى الثقافة العربيّة ، إثر الثورة الفرنسيّة ، التي أشاعت منظورًا جديدًا للفكر والثقافة والحياة ، واقتضى ذلك تحديثًا أسلوبيًّا يواكب كلّ ذلك . وإذا أمكن مقارنة الأسلوبين أحدهما بالآخر ، تبين أنّ الأسلوب العربيّ القديم يستند إلى الصور التقليديّة التي تتخللها الألاعيب البلاغيّة ، وما إليها ممّا شاع في المقامات والرسائل ، أمّا الأسلوب الغربيّ الجديد ، فإنّه ينطوي على كفاءة «نعبّر بها عن شعور يمرّ بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا» .

وتفضي المقارنة بين كفاءة الأسلوبين إلى النتيجة الآتية : إذا أخذنا بالأسلوب الأول ، فهذا يعني مجاراة الجاحظ ، وعبد الحميد ، وبديع الزمان فقط ، ومجاراتهم تأخذ المكانة الأولى ، لأنّها هي المعيار في تحديد قيمة الكتابة ، دون الاهتمام بالقدرة التعبيريّة عن الموضوع نفسه ، وعلى هذا ، فإنّ أبرع الكتّاب هو الذي يكون أبرعهم في المحاكاة . أمّا إذا أخذنا بالأسلوب الجديد ، فهذا معناه الاندراج في ضرب من التفكير الحديث ، والتأليف الجديد المعبّرين عن الخواطر الحيّة المتجددة ، والأفكار الذهنيّة المبتكرة .

يتّصل الأسلوب بمرجعيّاته الفكريّة ، ولا ينفصل عنها تحت وهم الإخلاص لمجموعة من القواعد الموروثة . لن تنفصل الأداة عن موضوعها ، ولن ينشقّ

---

(١) ثورة الأدب ، ص ٦٠ .

الحامل عن محموله فيما لو ظلّ الأسلوب العربيّ رهين القواعد الموروثة في التعبير النثريّ. ولكنّ «هيكل»، الذي اعتُبر مجدّدًا في ميدان الأدب، اختزل النثر القديم إلى كتابة ظهرت مع عبد الحميد الكاتب، وتطوّرت من قبل الجاحظ، وابن العميد، والتوحيديّ، ثمّ أخذت شكلها النهائيّ في الرسائل الديوانيّة والمقامات. وأهمل الكتابة السرديّة التخيّليّة التي شكّلت المرويّات السرديّة، كالحكايات الخرافيّة والسير الشعبيّة، ثمّ الأخبار وقصص الأنبياء وأدب الرحلات، وكلّ أشكال التعبير المهمّشة من طرف الثقافة الدينيّة المتعالمة، فهذه الكتابة بقيت فاعلة وحيويّة ومتطوّرة، وهي التي التقطها وطوّرها التأليف السرديّ الحديث في القرن التاسع عشر، وفي عمومها لم تمتثل لمعطيات الأساليب البلاغيّة المتفاصحة المستبدّة بالتعبير الأدبيّ الرسميّ.

كلّ هذا كان خارج منطقة تفكير «هيكل» وكثير من معاصريه، فقد تشكّل وعيهم في أفق الثقافة المتعالمة، ولما وجدوا أنّ أساليبها تحول دون التعبير عما يريدون، توهّموا ضالّتهم في الأساليب الأجنبيّة، وأهملوا التركة الحيّة من الأساليب الدافئة في مرويّاتهم. على أنّ الأساليب الأدبيّة، دون الأبنية، يصعب استعارتها من الآداب الأخرى، فهي لصيقة بالخبرات الثقافيّة المباشرة، ومرتبطة بالذائقة العامّة، ومقترنة بالتلقّي الجماعيّ للآثار الأدبيّة، وكلّ ترجمة لها، إنّما هي تخريب لها، وأعادة تشكيل لتراكيبها باللغة القوميّة.

غاب ذلك عن «هيكل»؛ فالوعي بالأساليب والأبنية السرديّة لم يكن ظاهرًا لديه، وفي ضوء تلك العتمة جاء القول بأنّ أسلوب الرواية الأوربيّة هو الذي تسبّب في نشأة الرواية العربيّة. والحقّ، أنّ الكتابة السرديّة التخيّليّة تنكّبت عن قواعد التعبير التي أشاعتها الرسائل الديوانيّة والمقامات المتأخرة، ولم توقّر محسّناتها البلاغيّة، ولم تعترف بها، بل جعلتها موضوعًا للازدراء، وربّما السخرية؛ فرأتْ فيها لغة معياريّة يحاكي بها أدباء الخاصّة بعضهم بعضًا، ولا شأن لها بابتكار المواقف النفسيّة والحسيّة والخياليّة، فكأنّ أدبها تمرين مدرسيّ في القول الأدبيّ أكثر ممّا هو تمثيل عميق لأحوال العالم الذي يعيش فيه

الكاتب . وسوف تثار هذه المشكلة ، فيما بعد ، في سياق الجدل حول «العامّية والفصحى» ، وتلك القضيّة جُرّدت أيضًا من أبعادها الثقافيّة ، وعولجت بمعزل عن السياق الثقافيّ العامّ الذي ترتّبت فيه ، فبدت وكأنّها مرتبطة بمرجعيّات أخرى . وفي كثير من الأحيان جرى إسقاط تصوّرات لاحقة على ظواهر تشكّلت في زمن أسبق بكثير .

لم يلتفت «هيكل» إلى كلّ تلك القضايا المترابطة ، ولم يكن قادرًا على التفكير بها لكونها خارج وعيه الثقافيّ ، فقرَن أمر التحديث الأسلوبيّ بالأثر الذي تركته الثورة الفرنسيّة . وعلى أيّة حال ، عُدّ أمر الأخذ بهذا الأسلوب دلالة على التجديد والابتكار ، إذ أشارت مجلة «البيان» في سياق الإطراء والتوقير إلى طبيعة المحاكاة بين رواية «هيكل» وجملة من الروايات الغربيّة . وفي هذا الإطار جاء قول «تيمور» بأن روايته نهجت السبيل الذي اختطّته الرواية الغربيّة[1] . ولم يتضارب ذلك مع إشارة «حقّي» التي وصفت «هيكل» بأنّه «متمكّن من لغته ، ملمّ بآدابها» وقد «ترفّع أسلوبه المشرق عن ألاعيب الزخارف الباطلة التي كانت لا تزال سائدة في عهده»[2] .

وعلى هامش هذه القضيّة أثير موضوع استخدام «العامّية» ، فقد رجّح «حقّي» ريادة صاحب «زينب» في ذلك بقوله : «لعلّ هيكل هو أوّل من نادى بكتابة الحوار باللغة العامّية ، وبذلك مهّد هذا المنهج لمن جاء بعده»[3] فيما دقّق «مندور» أكثر في هذا الموضوع ، وانتهى إلى أنّ درجة الانفصال بين الأساليب القديمة وأسلوب «زينب» كبيرة ، فكان «هيكل» في كتابتها «أبعد ما يكون عن المقامات وما تفرّع عنها ، وأقرب ما يكون إلى روح الرومانسيّة والقصص الفرنسيّ ، بل لقد جرؤ هيكل عندئذ أن يقيم قصّته على عنصر الحبّ ، وأن

---

(١) دراسات في القصّة والمسرح ، ص ٤٩ .

(٢) فجر القصّة المصريّة ، ص ٥٤ .

(٣) م . ن . ص ٥٤ .

يجمع في تعبيره بين العاميّة والفصحى غير مكتف بالنثر المرسل الفصيح، فضلاً عن سجع المقامات»[1] . وكان «جيب» قد أشار إلى تلك الرواية «من حيث اللغة والأسلوب والموضوع والمعالجة منبتّة الصلة بكلّ ما ظهر قبلها في الأدب العربيّ»[2] .

٥. صوت المؤلّف:

ربطت مجلة «البيان» بين المؤلّف وروايته مؤكّدة أنّه ضمّنها «مبادئ عصريّة له» ، ويمكن أن تفهم هذه الإشارة على أنّ «زينب» مرآة لذات المؤلّف ، سواء ما اتصل بأفكاره وتصوّراته وتأمّلاته ، أو ما اتصل بتطلّعاته الإصلاحيّة . لكنّ «هيكل» كان قد أشار بوضوح إلى أنّ «الحنين» كان عاملاً رئيسًا وراء كتابة الرواية ، فضلاً عمّا اختزنته «النفس من ذكريات»[3] . ولكنّ الأمر لم يقتصر على ذلك ، إنّما برزت شخصيّة المؤلّف بوضوح في تضاعيف النصّ .

وقبل أن نمضي في تحليل هذا الجانب لا بدّ من القول : إنّ حضور المؤلّف في نصّه الإبداعيّ ، أمر تتباين حوله التصوّرات ، وتتغيّر المواقف بحسب الظروف الخارجيّة التي ترافق القراءة . وفيما اقترنت وظيفة الأدب ، في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، بالرسالة الأخلاقيّة التي ينطوي عليها النصّ ، أصبحت هذه الوظيفة في نهايته تفهم بطريقة مختلفة . وإذا كان حضور المؤلّف وأفكاره يعدّان دلالة لها قيمة من نوع ما ، فقد أصبح احتجابه الآن هو الأمر الذي تدعو إليه القراءة النقديّة ، فيصعب الموافقة الكاملة على اعتبار النصّ قناعًا لأفكار مؤلّفه ، لأنّ ذلك قد يؤدّي بالنصّ إلى انهيارات داخليّة تفقده شروطه النوعيّة والجماليّة والبنائيّة .

---

(١) معارك أدبيّة ، ص ١٩٥ .

(٢) دراسات في الأدب العربيّ ، ص٨٩

(٣) زينب ، ص ١٠ .

أدرج «بدر» رواية «زينب» ضمن روايات «الترجمة الذاتيّة» في كتابه «تطوّر الرواية العربيّة» ، فعالجها بوصفها نوعًا من السيرة الروائيّة للمؤلّف ، وممّا انتهى إليه ، هو أنّ الكاتب كان مدفوعًا برغبة في إصلاح حال أبناء وطنه ، وشكّلت هذه الرغبة «المنبع الذي استمدّ منه هيكل دوافعه لتأليف الرواية» . وعلى هذا فالمؤلّف شديد الحضور في روايته ، قليل الاحتجاب عنها ، فأوّل محاور الرواية «يدور على قلق المؤلّف وضياعه الذاتيّين ، وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حبّ ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلاً في شخصيّة «حامد» المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبّر في الرواية عن شخصيّة المؤلّف نفسه»[1] . طابق «بدر» بين «هيكل» و«حامد» ، وفسّر كلّ هموم حامد وتأملاته وأفكاره على أنّها أفكار الأوّل ، وحدّد نوعين من التأثّر ، أوّلهما : مباشر مثله «حامد» بوصفه قناعًا للمؤلّف ، وثانيهما «زينب» التي تعدّ ، بصورة غير مباشرة تعبيرًا عن ثقافة «هيكل» .

وكان «جيب» قد ذكر هذا النوع من المطابقة بين الاثنين بقوله : «حامد بطل الرواية يمثّل الكاتب إلى حدّ بعيد»[2] . بيد أنّ «العالِم» وسّع من فكرة الذات الفرديّة ، فذهب إلى أنّ القلق الذي يمور فيها إنّما هو دلالة على الاهتمام بالفرديّة وحضورها في نسيج الرواية ، فعالم الرواية هو المضمار الذي كانت الذات الفرديّة تمارس فيه أفعالها ، فرغم تدخّلات المؤلّف ، ورغم فرضه لأفكاره وآرائه الخاصّة ، فإنّها «تتضمّن» شخصيّات متناقضة متصارعة إلى حدّ ما ، وذات سمات مصريّة واضحة ، ولعلّ أهمّ ما يميّزها أنّ عالمها ليس عالمًا ثنائيًا مطلق الثنائيّة- كما هو الشأن في أغلب التعابير الأدبيّة السابقة- بين الأبيض والأسود ، بين الخير والشرّ ، بين الفقير والغنيّ ، وإنّما نجد عالمًا تتحرّك فيه

---

(١) تطوّر الرواية العربيّة ، ص ٣٢٣ .

(٢) دراسات في الأدب العربيّ ، ص٩٠ .

شخصيّات ملتبسة قلقة متطلّعة إلى تغيير ما على نحو غامض»[١] . وأشار «ألن» إلى التماثل بين المؤلّف والبطل ، فشخصيّة حامد «تعكس آراءَ وأفكار هيكل نفسه»[٢] ، فالمؤلّف «يحاول على لسان حامد ، أن يعلن عن تأييده الأكيد لأفكار المصلح المعروف قاسم أمين فيما يتعلق بحقوق المرأة»[٣] .

يأخذ هذا التماثل دلالته إذا دُعم بالسيرة الذاتيّة لـ«هيكل» ، التي ذكر فيها تأثّره الشديد بأفكار «قاسم أمين» ، وبخاصّة كتابه «تحرير المرأة» ، الذي أثار بدعوته لتعليم المرأة ورفع الحجاب ثائرة المحافظين ، وأبدى تعاطفًا متحمسًا مع أفكار «أمين» . وجدير بالذكر أنّه نشر أوّل مقال في حياته في سنة ١٩٠٧ وبتأثير من «أمين» عن حرّيّة المرأة ، وأظهر ميلاً مبكّرًا لأفكار ذلك المصلح بخصوص تحرير بالمرأة ، وعدّ ذلك جزءاً من المكوّنات الأساسيّة في حياته الثقافيّة[٤] . إلى ذلك فقد أشار «عيّاد» إلى أمر المماثلة بين المؤلّف والبطل ، فذهب إلى أنّ الأوّل قد «تقنّع بالثاني فوجّه نقده للمجتمع ، وتحدّث بلسانه طارحًا أفكاره الإصلاحيّة»[٥] . وأحدث أمر المطابقة المذكور مشكلة في مغزى الرواية ، عبّر عنها «سعيد الورقي» بقوله : إنّ «رواية هيكل في الواقع ليست رواية «زينب» كما أراد لها مؤلّفها ، إنّما هي رواية حامد ، فشخصيّة حامد هي أكثر شخصيّات العمل اكتمالاً ونموّاً رغم سلبيّتها ، كما أنّها الشخصيّة المحوريّة التي تمثّل فكر الكاتب وموقفه»[٦] .

كانت «زينب» في بعض وجوهها مرآة استثمرها «هيكل» لعكس صورة من نفسه وأفكاره وطرف من موضوعه . وعدّت الهموم الذاتيّة نوعًا من إظهار الفرد

---

(١) أربعون عامًا من النقد التطبيقيّ ، ص ٣٤ .

(٢) الرواية العربيّة ، ص ٣٠ .

(٣) م . ن . ص ٣٢ .

(٤) مذكّرات في السياسة المصريّة ١ : ٢٩ .

(٥) المذاهب الأدبيّة ، ص ١٣١ .

(٦) سعيد الورقي ، اتجاهات الرواية العربيّة المعاصرة ، الإسكندريّة ، ص٣٧ .

بوصفه كائنًا إنسانيًا له أبعاده النفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، في ظلّ عدم اهتمام بهذه الأبعاد من الأدب الذي سبق رواية «زينب». ولا غرابة في أن يكون لتجلّيات الذات تفسير لدى الدارسين، وترجيح لقيمة «زينب» وتأكيد لريادتها؛ ذلك أنّ الرواية الغربيّة عُلِّلت على أنّها ملحمة الحقبة البرجوازيّة، وفيها تتقدّم الهموم الفرديّة على الجماعيّة، ويصبح الإنسان الفرد هو المركز في العالم، لكنّه يعيش أزمة بسبب انهيار سلّم القيم، فظهور النزعة الفرديّة جرّد الإنسان من الوعود الكبرى، وأدرجه في سياق حياة يوميّة أشبه ما تكون بالمتاهة. وتعميم هذا الحكم على «زينب» لا يخلو من مصادرات مبدأ «المقايسة» دون الأخذ في الحسبان الشرط التاريخيّ للنسقين الثقافيّين اللذين جرت المقارنة بينهما، وفي هذا السياق يمكن معالجة موضوع التنكّر في «زينب».

علّل «هيكل» أمر إغفال ذكر اسمه على غلاف الطبعة الأولى من الرواية بأنّه نوع من التفاني في الدفاع عن قضيّة وطنيّة - طبقيّة، فقد كان يحسّ بامتهان الإنسان المصريّ، وتحديدًا الفلاح، فاستشعر بأنّ إهدار تلك القيمة أمر غير لائق، وعليه ينبغي أن يتنكّر تحت صفة «مصريّ فلاح» لإرسال رسالة إلى من يضنّ على المصريّ الفلاح بامتلاك وجهة نظر في الحياة، وقد جعل من روايته تصويرًا ضمنيًا لما يمور فيه عالم الريف المصريّ في مطلع القرن العشرين، وغايته أن يتمثّل ذلك العالم، ويظهر إلى العيان مكوّناته ومشكلاته، لأنّه لمس أنّ هذا العالم ينظر إليه «بغير ما يجب من الاحترام، فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صورًا لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله، أنّ المصريّ الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنّه لا يأنف أن يجعل المصريّة والفلاحة شعارًا يتقدّم به للجمهور، يتيه به، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه»[1].

(١) زينب، ص ٨.

وقفنا من قبل على هذا النصّ في سياق شرح الالتباس الذي وقعت فيه مجلة «البيان» حول التقديم والتأخير، لكنّ الأمر الذي تنبغي الإشارة إليه هنا، هو أنّ المؤلّف كان مدفوعًا بقصد واضح، ففضّل أن يتنحى كإنسان فرد مسمّى، وأن يدفع إلى الأمام بـ«نموذج» سرديّ فيه عموميّة تمثيليّة للفلاح، ليوجّه خطابه إلى أولئك الذين يبخسون عليه حقّ الحياة والوجود، وليس لنا في هذا السياق «تقويل» نصّ «هيكل» أو تعليل إغفال اسمه، والتنكّر خلف صفة مركّبة، كما ذهب كثيرون، حينما قرأوا الغلاف في ضوء موجّهات خارجيّة، ذلك أنّه أعلن بوضوح عن فكرته من التنكّر التي غايتها الإفصاح عن مضمون معيّن، أكثر ممّا هو هروب منه.

فسّرت مجلة «البيان» ذلك بأنّه «إنكار الذات في سبيل الخدمة العامّة»، وأضافت «إنّا نجلّ هذه منه». والمؤكد أنّ اختيار صفة «مصريّ فلاح» فيها كثير من الدلالات والإيحاءات، فلو أراد «هيكل» أن يتنكّر تمامًا، وألاّ يضمّن روايته رسالة ما، لاستعار اسمًا وهميًا، إذا كان تثبيت اسمه يلحق به نوعًا من الضرر الاعتباريّ، كما أنّ اختيار «مصريّ» و«فلاح» والتركيب منهما يفصح عن مقصد لا يمكن اختزاله بسهولة إلى نوع من الهروب والخوف، فضلاً عن الإشارة التفسيريّة الواضحة التي حرص «هيكل»، فيما بعد، على إدراجها في مقدّمة الرواية ليرسّخ تأويلاً أراده. وعلى أيّة حال، فإشارة «البيان» اندرجت في سياق الإطراء لهذه الالتفاتة من المؤلّف، الذي حرص على أن يغفل اسمه عن أوّل كتاب يصدره. ويفهم أنّ المؤلّف صدر عن تصوّر عامّ، فتحت صفة «مصريّ فلاح» وجّه رسالة عامّة، غايتها وصف أخلاق الريف المصريّ.

أمّا في الدائرة الخاصّة به، والوسط الثقافيّ والاجتماعيّ الذي يعيش فيه، فمعروف عنه أنّه صاحب «زينب»، ذلك أنّ المجلّة المذكورة أشارت بعد صدور الرواية مباشرة إلى أنّها لـ«هيكل» وإذاعة ذلك فيها أشد خطرًا عليه، ممّا لو وضع اسمه الصريح على الغلاف، لو كان صادرًا في قراره من منطلق التنكّر القائم على الخوف والرهبة. ذلك أنّ «البيان» أطرت هذه الالتفاتة، وأجلّت موقف

«هيكل» وأفصحت عن أنّه صاحب الرواية ، وأضفت عليه كثيرًا من الصفات الرفيعة ، وتوقّعت له أن ينشئ «جلائل الروايات» .

تنبثق مفارقة عجيبة في سياق مناقشة موضوع التنكّر ، فالمؤلّف الذي توارى خلف اسم مستعار ، كيلا يفضح اسمَه الحقيقيّ غلافُ الكتاب ، بالغ في جعل متن النصّ ميدانًا للإعلان عن أفكاره وتصوّراته المستعارة من مرجعيّات لا صلة لها بالعالم التخيّليّ للنصّ ، وهو عالم الفلاحين المصريّين . وقع تضارب لا يخفى بين إخفاء الاسم الشخصيّ للمؤلّف وإعلان الرأي الحقيقيّ له ، ولا يستقيم كلّ ذلك إلاّ إذا تمّ تخريج عمليّة التنكّر على أنّها قضيّة شخصيّة خاصّة بالمؤلّف ، وليس قضيّة فكريّة خاصّة بالرواية .

٦. تشكيك في الريادة التاريخيّة والفنّيّة والموضوعيّة:

ظهرت رواية «زينب» في نهاية مرحلة تاريخيّة انتقاليّة شهدت تداخلاً كبيرًا بين الأذواق الأدبيّة والأحكام والمعايير النقديّة . وهي الحقبة التي اصطدمت فيها الأنساق الثقافيّة المختلفة ، وكلّ ذلك جعل المتناقضات تتجاور في تلك المرحلة بأن يصعب الانتهاء إلى رأي حاسم في ظواهرها الأدبيّة والفكريّة ، فكلّما جرى تقليب التضاريس المكوّنة للثقافة الأدبيّة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تباينت وسائل البحث ، واختلفت وجهات النظر ، وتعدّدت النتائج المستخلصة . ولا يخفى أنّ هذا الأمر جهّز «قراءات» رواية «هيكل» بتصوّرات متباينة ، بلغت أحيانًا درجة التضادّ التامّ ؛ لأنّها صدرت عن معايير مختلفة لم يُتفق عليها كلّ الاتفاق . وعلى هذا انقسمت الآراء حولها كما أشرنا ، إلى آراء ثبّتت ريادتها استنادًا إلى مجموعة من المعايير ، وأخرى نقضت ريادتها استنادًا إلى معايير أخرى ؛ لأنّها قدّمت تأويلاً مختلفًا للمعايير التي اعتمدت عليها .

القول بالولادة الكاملة لرواية «زينب» يتجنّب ، ببساطة لا تحسد عليها ، كافّة التفاعلات السرديّة التي عرفت قبل ظهورها بأكثر من نصف قرن .

وتكشفت لائحة الإحصاءات الخاصّة بالروايات التي صدرت قبلها بزمن طويل عن حقيقة لم توظّفها كثير من الدراسات التي عنيت بظروف نشأة الرواية العربيّة وتطوّرها، وهي تبرهن على سعة الاهتمام بموضوع الرواية تأليفًا وتعريبًا، ولهذه الحقيقة وجه آخر يؤرّق الباحثين في هذا الموضوع، وهو صعوبة حصر العدد الكبير من النصوص السرديّة ودراستها، واستخراج أبنيتها الأسلوبيّة والتركيبيّة والدلاليّة. وتدفع هذه الصعوبة إلى واجهة الاهتمام بصعوبة أخرى، وهي كيفيّة التحقّق من توافر الشروط الفنيّة للنوع الروائيّ في هذه النصوص، ثمّ الانتهاء إلى تثبيت ريادة ما، تُختار من وسط هذه التضاريس الوعرة. فإذا أخذنا كلّ هذا بالحسبان، فإنّ المعايير القائلة بتثبيت ريادة «زينب» تتعرّض للشكّ والطعن والانتهاك، ويسهل نقضها، والإتيان بما يخالفها.

والقول بريادة «زينب» تاريخيًا وفنّيًا وموضوعيًا أمر مشكوك به قطعًا؛ فهي آخر النصوص في الحقبة التأسيسيّة، فالمعطى النصّيّ المتوافر قبلها يجعل تأكيد ريادتها لا معنى له. وذلك ما اهتمت به بعض الدراسات، واعتنى به عدد من الباحثين، ولا ضير من الوقوف على بعض تلك الآراء، فمن ذلك بحث «سيد حامد النسّاج» في العقد الأوّل من القرن العشرين، وتوصّل إلى أنّ هناك على الأقلّ روايتين جاءتا بعد «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، وقبل صدور «زينب» كان «لهما كبير الفضل في الإعلان الحقيقيّ عن ميلاد الرواية العربيّة»[١] وهما «عذراء دنشواي» لـ«محمود طاهر حقّي» الصادرة في عام١٩٠٦، ورواية «القصاص حياة» لـ«عبد الحميد البوقرقاصي» الصادرة في عام١٩٠٥. وعن الأولى قال «النسّاج» إنّها «بذرة إيجابيّة متقدّمة في تاريخ الرواية المصريّة، تحمل في أعطافها مضمونًا ثوريًا، وتتخلّص من بعض الشوائب التي علقت بحديث المويلحي، وتسبق هيكل إلى الريف وإلى الحوار العامّيّ من ناحية أخرى»[٢].

---

(١) سيّد حامد النسّاج، بانوراما الرواية العربيّة الحديثة، القاهرة، ص ٥٣.

(٢) م. ن. ص ٥٣.

أمّا الثانية التي ثُبّت على غلافها مصطلح «رواية» بصورة لافتة للنظر ، وبخطّ أكبر من خطّ عنوان الرواية نفسه ، وقد ظهرت فيها وحدة الحدث والزمان والمكان ، فإنّ لغة السرد فيها «لغة عربيّة ميسورة الفهم ، سهلة التلقّي والتقبّل ، والحوار قصير ، وبالعربيّة التي لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة ، أقرب إلى الشعبيّة والعاميّة ، وهي لا تصدر عن الكاتب إطلاقًا ، أنّها تنطلق بسهولة من الشخصيّات»[1] . ومؤلّف هذه الرواية «لم يكن رومنسيًا ، ولا مثاليًا ، ولم ينطلق من رؤية ذاتيّة قاصرة ، وإنّما كان ذا رؤية كاملة ، تنظر إلى الجزئيّة الواحدة من خلال علاقاتها وتأثيرها في بقيّة الجزئيّات داخل جسم المجتمع ، ولا يلجأ إلى أسلوب المقامة ، ولا إلى شكلها الأدبيّ ، ولا إلى بطلها أو راويها أو بعض علاماتها المميّزة لها ، ولا تظفر لديه بأساليب إنشائيّة عند وصف مظاهر الطبيعة»[2] .

ردّ «النسّاج» على القائلين بريادة «زينب» ، فمعلوم أنّ المؤلّف أغفل اسمه ، وأنّه لم يضع مصطلح «رواية» على الكتاب ، ولم تكن هناك عناية واضحة بعناصر البناء الفنّيّ . وإذا كان دعاة القول بريادتها يعزونها إلى اللغة ، فلغة رواية «البوقرقاصي» تتوافر على جميع الخصائص التي تندرج عادة في أساليب التعبير الروائيّ . وثَمّة اتهام لا يخفى لـ«هيكل» بأنّه رومانسيّ ومثاليّ يدفعه الحنين في الغربة ، لاستحضار مناظر ريفيّة يكتبها تحت مؤثّرات الرواية الفرنسيّة ، دون أن يكون ملمّاً ، وربّما ليس معنيًا ، بالمشهد الواسع للحياة الريفيّة بكلّ ملابساتها الحقيقيّة ؛ إنّما هو يصدر عن رؤية ذاتيّة وموقف فرديّ . وكلّ هذه الصفات التي استخلصها الباحثون من «زينب» وتجربة «هيكل» الأدبيّة باعتبارها أركان ريادة ، حاول «النسّاج» نقضها ضمنًا ، بالتأكيد على أنّ روايتي «القصاص حياة» و«عذراء دنشواي» تتضمّنها ، فالأولى ، حسب رأيه ، تتوافر على العناصر التي

---

(١) بانوراما الرواية العربيّة الحديثة . ص ٥٤ .

(٢) م . ن . ص ٥٦ .

تؤهلها لأن تتصدّر قائمة الريادة الروائيّة في مصر.

لم يكتف «النسّاج» بذلك، إنّما أضاف روائيًا ثالثًا هو «صالح حمدي حمّاد» الذي أصدر روايتين، الأولى بعنوان «الأميرة براعة»، والثانية بعنوان «ابنتي سنية»، وذلك في عام ١٩١٠، وثبّت اسمه الصريح على غلاف الروايتين بعكس «هيكل». و«تخلّص قبل هيكل من السجع، والجناس، والطباق، والمحسنات البديعيّة والبلاغيّة في لغة سهلة، وحوار مقبول، ونظرة واعية إلى المجتمع ومتطوّرة إلى دور المرأة، وثقافتها وإسهاماتها»(١). وإثر كلّ هذه الجهود السرديّة، جاءت «زينب» لـ«تكون حلقة في سلسلة، ومغامرة فرديّة كتلك المغامرات الروائيّة السابقة، فيها قدر كبير من الرومانسيّة، وفيها قدر أكبر من الذاتيّة، ومن الإحساس بالأنا»(٢).

أقصى «النسّاج» عن «زينب» ريادتها التاريخيّة، وأعاد قراءتها في ضوء النصوص التي سبقتها في مصر قبل مدّة وجيزة. ولم يلتفت إلى الميراث الروائيّ الكبير في بلاد الشام قبل ذلك. ومع ذلك فقد توصّل إلى أنّ كلّ العناصر التي جعلت منها في أعلى سلّم الريادة، إنّما هي متوافرة في سواها. فليس لها، والحال هذه، أن تدفع في مضمار الريادة، لتحتل مكانًا متصدرًا فيه، استنادًا إلى شروط توافرت في روايات ظهرت قبلها. ونفى «بدر» ريادة «زينب» من حيث كونها أوّل رواية يقوم موضوعها على حدث ريفيّ، لأنّ الريف المصريّ هو الفضاء التخيّليّ الحاضن لأحداثها. وكنا أشرنا إلى أنّ «حقّي» عدّها رائدة في هذا المجال بناء على هذا المعيار، بل هي في تصوّره أفضل عمل عن الريف، وأنّ الذين كتبوا عنه بعد «هيكل» قد «ساروا في ركابه».

ثمّ جاء «بدر» ببراهينه ومستنداته، كما فعل «النسّاج» من قبل، فذكر أنّ «محمود خيرت» أصدر روايتين حول الحياة الريفيّة بين عامي ١٩٠٣ و١٩٠٥،

---

(١) بانوراما الرواية العربيّة الحديثة ص ٥١.

(٢) م. ن. ص ٥٨.

وهما «الفتى الريفيّ» و«الفتاة الريفيّة» وفي مقدّمة الطبعة الثانية من الرواية الأولى ، قال : «لم أكتب هذه الرواية إلاّ لتكون عبرة للقارئ ، ودرسًا من دروس الحياة ، يستفيد من ورائه أبناء وطني العزيز بوجه عامّ ، والفلاحون بوجه خاص ، والذي دفعني إلى نسج بُرْدها بالشكل الذي هي فيه ؛ ما رأيت الفلاح عليه من التعاسة والشقاء ، وما هو منغمس فيه من الجهل الدامس ، حتى أنّها جعلت الحادثة قرية من قرى الفلاحين ، والبطل واحدًا منهم ، ولم يكن غرضي من ذلك مجرّد «فكاهة» للفلاح يصرف فيها زمنه من غير طائل ، ولكنّ حكمة بالغة تدفعه إلى تحسين حاله وترقية شأنه ، وتبثّ فيه روح الكمال والفضيلة فتهديه إلى طريق الرشاد وسواء السبيل»[1] .

وكرّر «محمود خيرت» ذكر الغاية نفسها في روايته الثانية ، ثمّ أضاف مشدّدًا : «إنّ الرواية لا تكون قيّمة حتى ترمي إلى غرض شريف أو فائدة حكميّة»[2] . فكان بذلك يستعيد المغزى الأخلاقيّ للنصوص الأدبيّة ويشدّد على وظائفها التمثيليّة . على أنّ اللافت للاهتمام أنّ «خيرت» أورد مصطلحات خاصّة بالبناء الفنّيّ للرواية بدلالاتها المعروفة الآن ، مثل مصطلح «رواية» و«الحادثة» و«البطل» . وقد ذهب «بدر» إلى أنّ روايتي «خيرت» لا تسبقان رواية «هيكل» في استثمار عالم الريف والإفادة من مكوّناته فحسب ، إنّما جاءت «زينب» لتحاكيهما في كثير من تفاصيلهما ، وأحداثهما ، ووقائعهما ؛ فالمماثلة قائمة في أكثر من نقطة ، والتشابه كبير في مسار الأحداث ، والمقاصد ، والغايات إلى حدود كبيرة[3] .

أشيرَ مرارًا وتكرارًا إلى قيمة الإنجاز الفنّيّ الذي حققته «زينب» سواء في موضوع اللغة أو البناء أو التجديد في مكوّنات السرد الأدبيّ ، فبها يشار إلى

---

(١) محمود خيرت ، الفتى الريفيّ ، نقلاً عن عبد المحسن طه بدر ، الروائيّ والأرض ، ص ٤٥ .

(٢) محمود خيرت ، الفتاة الريفيّة ، نقلاً عن الروائيّ والأرض ، ص١٤٠ .

(٣) عبد المحسن طه بدر ، الروائيّ والأرض ، القاهرة ، ص ٤٨ .

استكمال خصائص النوع الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث . على أنّ هذا الأمر لم يؤخذ على علاّته من لدن بعض الباحثين ، وكما رأينا في نقض الريادة التاريخيّة والريادة الموضوعيّة ، فلا نعدم وجهة نظر تشكّك بريادة «زينب» الفنّيّة . فهي ، كما ذهب «سيد البحراوي» تفتقر إلى التماسك الفنّيّ ، وبناؤها العامّ لا يقوم على «مبدأ دراميّ» ، فليس ثَمّة صراع سرديّ يحكم بناءها ، إنّما يعتمد ذلك البناء على «منطق الحكي في التراث الشعبيّ دون تشويق أو إثارة ، فالأحداث تأتي متتابعة متسلسلة كأنّها مربوطة في خيط واحد واضح ، وإن كانت (عقد) الوصف والاستطراد تمنع دائمًا من سلاسته»[1] .

لا توجد في الرواية قوانين مركّبة تضبط العلاقة بين الشخصيّات والأحداث ، فالفصول والفقرات تبدأ وتنتهي دون ضوابط زمنيّة ، والأحداث تتجاور دون أن تضبط بعلاقات سببيّة ، بحيث لا يفضي تقدّم الأحداث إلى نوع من الصراع ، وحسب قول «البحراوي» فإنّ علّة الأمر تتّصل باعتقاد «هيكل» أنّ المجتمع هو المتحكّم بكلّ المصائر ، فضلاً عن أنّ الطبيعة تمارس الدور نفسه[2] . وبالنظر لغياب النسق المنطقيّ- السببيّ الذي يتحكّم بالأحداث ويوجّهها صوب نتيجة محدّدة ، فإنّ العناصر الفنّيّة انفرطت ، ولم تنتظم في إطار واحد ، ممّا جعل الرواية تخفق في كثير من وجوهها الفنّيّة . وكنّا ذكرنا في هذا السياق الرأي الذي جاءت به مجلة «السفور» في وقت مبكر ، حينما أشارت إلى أنّ الرواية ينقصها كثير جداً من تماسك أجزائها تماسكًا ترضاه الصنعة الروائيّة ، واتصال بعضها ببعض على وجه مقبول .

وكان «بدر» قد أشار أيضًا إلى أنّ بناء الرواية غير متماسك ، كما أنّ الشخصيّات لا تعبّر عن واقعها بقدر ما تعدّ انعكاسًا مباشرًا لشخصيّة المؤلّف نفسه وثقافته ، كما أصرّ المؤلّف على إيراد مشاهد لا تمهيد لها ، الأمر الذي أدّى

---

(١) سيّد البحراوي ، محتوى الشكل في الرواية العربيّة ، القاهرة ، ص ١٢٠ .

(٢) م . ن . ص ١٣١ .

إلى تمييع عواطف الشخصيّات . ثمّ أنّ الوصف فيها متكرّر ، وأفكارها متأثرة بـ«فلسفات مسيحيّة لا نعرفها» ، فجاءت «بصور لا يألفها أدبنا وقصصنا» ، و«لا يألفها ريفنا» ، وربط بين «هيكل» و«حامد» ، واستخلص النتيجة الآتية : إنْ كان المؤلّف أراد فعلاً تقديم صورة عن الريف المصريّ ، فإنّ النجاح لم يحالفه ، لأننا لا نعثر على شيء جدّيّ من ذلك الريف ، وإنّما «نلتقي بهيكل ومشكلته في أكثر من صورة ، نلتقي به وبمشكلته حاضرًا وبصورة مباشرة في شخصيّة «حامد» الذي يمكن أن تسمّى الرواية باسمه ، ونلتقي بشخصيّته مرّة ثانية بصورة غير مباشرة منعكسة على المناظر والأخلاق الريفيّة»[1] . وتتجسّم هذه الهفوة الفنّيّة ، فتطيح بريادة «زينب» الفنّيّة ، فتدخّلات المؤلّف الكثيرة في سياق السرد ، وانطاق البطل بوصفه قناعًا لـ«هيكل» لا يمكن السكوت عليه .

ثمّ توغّل «علي الراعي» في قلب هذه المشكلة التي راحت تخفّض من قيمة الرواية ، فتوصّل إلى أنّ «ثَمّة صراعًا يدور في «زينب» بين الرواية والنثر الفنّيّ . . مؤلّفها يجلس ليكتبها وفي ذهنه أنّه حتم عليه ، إلى جانب دور الراوي ، أن يثبت أيضًا براعة في النثر الفنّيّ»[2] ولهذا كثيرًا ما «يقطع الكاتب خيط الأحداث عامدًا ليدعونا إلى أن نشاركه وليمة من الأفكار والإحساسات طعمها كلّه محفوظ ، خارج لتوه من العلب ، إذّاك نحسّ أنّ ورقة من أوراق كتاب الإنشاء قد انفصلت ، وضُمّت لسبب ما إلى صفحات رواية زينب»[3] ففي الرواية «أشكال من الكتابة لا تنسجم مع فنّ الرواية ، ضمّنها المؤلّف عمله حرصًا على فكرة أو مجموعة من أفكار ، ولم يبذل جهدًا ما في ترجمة هذه الأفكار إلى أشكال فنّيّة تلتحم مع نسيج الرواية . وأحيانًا تتّخذ هذه الأفكار شكل موضوع إنشائيّ تقليديّ ، جاهز تحت تصرّف المؤلّف ، لا ينتظر إلاّ أهون

---

(١) تطوّر الرواية الحديثة ، ص ٣٣١ .

(٢) دراسات في الرواية العربيّة ، ص٣٧ .

(٣) م . ن . ص ٤١ .

الحجج كي ينبثق إلى الوجود»[1] . وإلى مثل ذلك أشار «ألن» واصطلح عليه بـ«المغالطة السيكلوجيّة»[2] إذ يحاور «حامد» والديه الريفيّين حول الزواج اعتمادًا على مفاهيم مستعارة من «مل» و«سبنسر» ، دون مراعاة للسياق العامّ ، للتواصل واختلاف الأنساق الثقافيّة بين مصدر الفكرة ومتلقّيها .

اتفقت الآراء بعظمها على تأثر رواية «زينب» بالروايات الأوربيّة ، والفرنسيّة بوجه خاص ، وأشارت مجلة «البيان» إلى ذلك ، وأكّده محمود تيمور ويحيى حقّي ومحمد مندور وعبد المحسن طه بدر وعلي شلش والنسّاج ، على أنّ «البحراوي» لم يكتف بالوقوف أمام موضوع التأثّر والتأثير عند بُعده المجرّد الذي يعدّ أمرًا طبيعيًا بين الآداب ، وإنّما تجاوز ذلك إلى الاعتقاد بأنّ «زينب» حاكت الروايات الفرنسيّة محاكاة سلبيّة ، فمؤلّفها انتظم في نوع من التبعيّة الذهنيّة لتلك الثقافة ، فـ«هيكل» لم يخضع في روايته لآليّة الإبداع ، وإنّما لآليّة التأثّر .

أثار «البحراوي» سؤالاً مؤدّاه أنّه من الممكن أن يكون المؤلّف قد اطلع على نماذج من الرواية الفرنسيّة ، وتأثر ببعض عناصرها وإطارها العامّ ، «ولكن هل نجح في أن ينتج رواية في قامة ما تأثر به؟» ووضع الجواب بنفسه «يستحيل ، لأنّ مثل هذا الإنتاج كان يحتاج إلى شروط أخرى تمامًا . أولها ألاّ يكون همّه أن ينقل هذا النصّ أو الإطار ، بل أن يستفيد منه ، إذا أمكن ، بعد أن يكون قد عايش تجربته هو الشخصيّة في مجتمعه هو ، وحلمه العميق النابع من الاتصال الحميم بأحلام البشر ، لا أن يحلم حلمًا مزيفًا مفروضًا عليه من الخارج ، ويحاول هو أن يفرضه على جماعته ، وعلى لغتهم وعلى شخصيّاتهم وأحداثهم ، التقليد هنا لا ينتج فنًا ، بل صورة مشوّهة . وإنتاج نوع أدبيّ جديد لا يتمّ بنقله عن الآخرين ، وإنّما بوعي عميق بإمكانات الأنماط الأدبيّة الممكنة في الواقع وتنمية أقواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جماليًا في هذه

---

(١) دراسات في الرواية العربيّة . ص ٤٢ – ٤٣ .

(٢) الرواية العربيّة ، ص ٣١ .

اللحظة ، وهذا يحتاج إلى فنّان عميق واع جماليًا بوضعه الاجتماعيّ والتاريخيّ والثقافيّ ، ومدرك لتناقضات هذا الوضع ، وراغب في المساهمة في حلّ هذه التناقضات ، على مستواه الجماليّ ، وكلّ هذا ضدّ التبعية التي عاشها هيكل وجيله»[١] .

إذا كان التكوين الفكريّ والأدبيّ لـ«هيكل» قد تشكّل بتأثير التبعيّة الكاملة للمؤثّر الغربيّ ، كما خلص إلى ذلك «البحراوي» ، فالشكّ يحوم حول ريادة «زينب» التي كانت مرآة لذلك المؤثّر ، وعليه ، فمن الصعب أن تكون «رواية بالمعنى الدقيق» بل لا يمكن أن تكون «رواية حقيقيّة كما زعم النقاد»[٢] ؛ لأنّ الأحداث فيها تتحرّك بدفع من قوى خارج سياق النصّ ، ومفهوم الصراع فيها غائب ، إلاّ ما تمارسه إرادة المؤلّف الخارجيّة في توجيه الأحداث الوجهة التي يشاء ، والتعبير عن نفسه وأفكاره عبر شخصيّة البطل .

أُعيد إنتاج أمر التأثّر والتأثير في الأدب ، من خلال رواية «زينب» ليتحوّل من وجهه الإيجابيّ الذي أطرته مجلة «البيان» في مطلع القرن العشرين إلى وجهه السلبيّ في نهاية القرن . ومردّ ذلك إلى صدور القراءات النقديّة عن منظورات مختلفة ومرجعيّات متباينة ، الأمر الذي يؤدّي إلى نتائج مختلفة ، وأحكام متناقضة ، تتّصل هذه المرّة ليس بالنصوص وطرائق إنتاجها ، إنّما بالكتّاب وتكوّنهم الثقافيّ .

وأثار أمر تنكّر «هيكل» تحت اسم «مصريّ فلاح» انتباه الدارسين ، وانقسمت حوله الآراء ، ومرّ بنا تفصيل ذلك من وجهة نظر المؤلّف حول الموضوع ، ومنها رغبته أن يُنصف نوعًا من الانتماء الوطنيّ والطبقيّ الذي انتهك لأسباب كثيرة ، ولم يهمل الجانب الشخصيّ بمهنته بوصفه محاميًا لا يرغب في أن تتداخل في أذهان الآخرين صورته المنقسمة إلى ممارسة الأدب والمحاماة . ولكنّ تصرّف «هيكل»

---

(١) محتوى الشكل في الرواية العربيّة ، ص ١٤٨ .

(٢) م . ن . ص ١٤٨ .

هذا سرعان ما أعيد تأويله ، فقد ذكر «تيمور» أنّه «لم يجاهر باسمه في ذلك العهد ، ترفعًا عن أن يعدّه أدباء عصره راوية «حواديت» و«فكاهات»[١] . كما تهكّم «حقّي» بسخرية من ذلك ، وعزاه إلى خوف «هيكل» من الإعلان عن نفسه في سياق قصّة حبّ ، وقال : إنّه لا يفهم كيف أنّ المؤلّف يتشرّف بصفة الفلاح ويُخفي اسمه! . وتعجّب من ذلك لأنّه لا يعرف أحدًا يتنكّر حين يتشرّف ، فذلك نوع من المواربة التي رغب «هيكل» فيها[٢] . وذهب «بدر» المذهب نفسه ، فقد كانت الأعمال الأدبيّة آنذاك مهورة بالتسلية والفكاهة ، و«لا تحظى باهتمام كبار المثقفين واحترامهم»[٣] .

انزاحت قضيّة التنكّر من سياق معيّن ، واندرجت في سياق آخر ؛ فإذا فُهمت رواية «زينب» في ضوء التأويل الأوّل للتنكّر ، اعتبرت رسالة أخلاقيّة عبّرت عن نكران ذات مؤلّفها الذي فضّل أن يحتجب وراء صفة ما من أجل أن يوصّل مضمون تلك الرسالة ، وإذا فهمت في ضوء التأويل الثاني للتنكّر ، عدّت عملاً أدبيًا ليس له الشجاعة بأن يعلن عن صفته ، وهي «رواية» ، وعن صاحبه وهو «هيكل» ، إنّما استبدل بذلك إشارات بديلة دالّة ، هي «مناظر أخلاقيّة وريفيّة» و«مصريّ فلاح» ، لكون النصّ تنقصه الجرأة في الإفصاح عن هُويّته الفنّيّة الروائيّة لأسباب يتّصل بعضها بقصور النصّ وصاحبه ، أو بخوف المؤلّف من أن تجني عليه صفة الكاتب الروائيّ في مناخ مشبع بتصوّر تقليديّ يرى في القصص نوعًا من التسلية والفكاهة . وعلى التأويل الأخير تبني نتيجة مهمّة : إذا كان النصّ الذي عدّ رائدًا للرواية الفنّيّة ، قد بخسه مؤلّفه حقّ التسمية النوعيّة ، وضنّ عليه باسمه الشخصيّ ، فكيف يقيّض له أن ينتزع حقّ الريادة الفنّيّة!؟

---

(١) دراسات في القصّة والمسرح ، ص ٥٢ .

(٢) فجر القصّة المصريّة ، ص ٤٨ .

(٣) تطوّر الرواية العربيّة ، ص ٣١٨ .

من الواضح أنّ عنصرًا خارجيًا اقتحم صلب الموضوع الخاصّ بالريادة ؛ فإذا كانت بعض الآراء قد حاولت أن تحسم ريادة «زينب» بناء على مجموعة قيم فنّيّة- فكريّة مستخلصة من النصّ ، فإنّ آراءً أخرى حاولت أن تدعم حججها المستنبطة من النصّ ، حول نقض ريادة «زينب» بأخرى من خارج النصّ ، مثل إعادة تأويل قضيّة التنكّر . ويضاف إلى هذا أنّ هناك من ذهب إلى أنّ أهمّيّة الرواية لم تنبثق من جدّة النصّ ونوعيته الفنّيّة ، إنّما من مكانة «هيكل» الاجتماعيّة والسياسيّة[1] .

وحسب قول «النسّاج» فإنّ «عوامل خارجيّة ساعدت على إضفاء كثير من الأضواء الباهرة حول «زينب» ، فقد فُصلت تمامًا عن التجارب السابقة ، وهذا جعلها وحيدة في الميدان ، درّة ثمينة «يتيمة الدهر» . ولو أنّها وضعت في إطارها لتكشّف حجمها الطبيعيّ» . وانتهى إلى أنّ الوضع الاجتماعيّ والسياسيّ لمؤلّفها هو الذي أضفى عليها أهميّة استثنائيّة ، ذلك أنّ صاحب «زينب» لم «يكن مهمومًا بالرواية كفنّ»[2] و«زينب» إنّما هي «مغامرة فرديّة منه» ، وروايته الأخيرة «هكذا خلقت» لا تبرهن على ذلك ، فقد ولدت «في زمان غير زمانها وبمنهج مختلف عمّا كان شائعًا حولها»[3] .

٧. البنية السرديّة والدلاليّة:

تثير رواية «زينب» جملة من المشكلات السرديّة ، وهي مشكلات لا تنقطع عن مسار الرواية العربيّة قبلها ، فهي متّصلة بها في النوع ، مختلفة عنها في الدرجة ، فمن المعلوم أنّ التنميط الأخلاقيّ للعوالم السرديّة التخيّليّة كان من قبل يأخذ اتجاهين : سلبيًا وإيجابيًا ، وتمتثل الشخصيّات لهذا التنميط ، فينبثق

---

(١) اتجاهات الرواية المعاصرة ، ص ٣٧ .

(٢) بانوراما الرواية العربيّة ، ص ٥٩ .

(٣) م . ن . ص ٦٠ .

صراع قيم واضح يعدّ المحفّز لحركة السرد إلى النهاية . وقد تسرّب ذلك إلى النصوص الروائيّة في القرن التاسع عشر كالنسغ الصاعد من المرويّات السرديّة التي ترسّبت عناصرها في تلك النصوص بعد أن تفكّكت هياكلها الكبرى .

ورأينا كيف أنّ كتاب «حديث عيسى بن هشام» بذر شكًّا في القيمة الفنّيّة لذلك التنميط ، وتصاعد هذا الشكّ مع «زينب» التي استبدلت به تنميطًا جاهزًا آخر ، غابت عنه ثنائيّة الخير والشرّ ، وحلّت ثنائيّة أخرى أقلّ حيويّة في وظيفتها السرديّة ، ألا وهي ثنائيّة الطبيعة والمجتمع ، ومع أنّ «هيكل» استعار هذه الوظيفة من «روسو» ، كما يتّضح في الرواية ، وكما انتهت بعض الدراسات إلى ذلك[1] ، لكنّه جعل طرفي الثنائيّة يسيران منفصلين لا يلتقيان ، الأمر الذي فرّغ النصّ من حيويّة الحركة والفعل السرديّين ، وأحاله إلى مجموعة من اللوحات التأمليّة في الطبيعة ، والإنسان ، والوجود .

اتصفت شخصيّات «زينب» بـ«جبريّة» واضحة ، فهي خاضعة لقوّة قدريّة تسيّرها ، فصار الخضوع طبعًا فيها ، ولهذا فإنّ أفعالها داخليّة ، قوامها التأمّل ، والحزن ، والانكفاء على النفس ، والتغنّي الداخليّ بالجمال ، والدوران في حلقة مفرغة ، فجاءت الرواية على شكل لوحات مفعمة بقوّة الإنشاء ، ولا يقصد من ذلك جودته ، إنّما المقصود بذلك ضغط الإنشاء التأمليّ على الأحداث الضعيفة إلى درجة وهنت فيها . ولم يتبلور حدث سرديّ في الرواية ، وذلك أدّى إلى نتائج كثيرة ، منها غياب التواصل بين الشخصيّات من جهة ، وبين الشخصيّات وعالمها من جهة أخرى ، فالشخصيّات في «زينب» عبارة عن أمزجة باهتة أكثر من كونها عناصر سرديّة فاعلة ، وهي خاضعة لـ«جبريّة» تجعلها تتقلّب في مكانها ، فلا تفعل ، ولا تعرف ما الذي ينبغي عليها فعله ، فتذبل شيئًا فشيئًا ، وتختفي من النصّ هاربة ، أو مسلولة ، أو مبعدة .

---

(١) فيصل درّاج ، نظريّة الرواية والرواية العربيّة ، بيروت ، ص١٩١-١٩٦

يمثّل «حامد» نموذج الشابّ المتعلّم الشغوف بالطبيعة الذي تجهّز فكريًا من قِبل «روسو» قَبل أن يظهر في النصّ، وظهوره خدمَ الطبيعة ومفهومها، فهي المرآة الصافية للنفس الإنسانيّة، وهذه النفس تزداد تألّقًا وجمالاً كلّما عمّقت إحساسها وعلاقتها بالطبيعة، فيما تمثّل «زينب» و«إبراهيم» و«حسن» نماذج امتثاليّة لمجتمعها المنحبس في أطر تقاليد صارمة وموروثة، فهي، طَوال الرواية، لا تفعل سوى أنّها تتلقّى مجموعة من الإرشادات الأخلاقيّة في نمط العمل، والحياة، والزواج. وفي الحالتين يحلّ الولاء والطاعة محلّ المساءلة والرفض، فالشخصيّات مُفرغة من فعلها، تدفعها الأهواء والأمزجة العابرة، ولا تتميّز بخصائص تتفرّد بها.

تكشف كلُّ ذلك العلاقاتُ التبادليّة المجانيّة السائدة فيما بينها: يتعلّق «حامد» بـ«زينب»، ثمّ سرعان ما يتعلّق بـ «عزيزة»، لكنّه يفشل في التواصل مع الاثنتين، يفشل مع الأولى لأنّها، بالنسبة له، مرآة للطبيعة الجميلة ليس إلاّ، فلا تصلح أن تكون موضوعًا للفعل البشريّ، فيما يفشل مع الثانية لأنّها لا تجد فيه سوى طيف خامل لرجل، غير مؤهّل لخوض تجربة إنسانيّة مع الآخر، فالحبّ، في منظوره، يمتزج بنوع من الأخوّة الرومانسيّة، وليس تواصلاً بشريًا بين كائنين متمايزين، هذا فيما يخصّ «حامد»، أمّا فيما يخصّ «زينب»، فهي تميل إليه بداية، ثمّ ترغب بعده في «إبراهيم»، وتنتهي بالزواج من «حسن»، ويتساوى لديها في كلّ ذلك الحزن والفرح.

تتحرك الشخصيّات ببطء وخمول على خلفيّة عالم رتيب: عالم الفلاحين الذين يظهرهم النصّ ببعد واحد ساذج، فهم لا يعرفون سوى العمل والصلاة والنوم، فلا تطلعات ولا طموح في نفوسهم، ويتحركون بين القرية والمزارع كدمى، وتأتي أهميّتهم فقط من أنهم يظهرون في أفق الشخصيّة الرئيسة وأسرتها، كأنهم مخلوقات ضئيلة ومكمّلة في خلفيّة لوحة كلاسيكيّة. غياب الفعل السرديّ وهيمنة التأمّل قد منح قوّة واضحة للخطاب الذي استبد بالنصّ من أوّله إلى آخره، ولكي تكون للخطاب معانٍ حلّت المشكلة بأن تحوّل الخطاب

إلى مرآة عُرضت عليها آراء المؤلّف الشخصيّة في التربية ، والزواج ، والوجود ، والمرأة[1] . وتخلّل ذلك ، وغيره ، نقد للصحافة والمجتمع[2] فضلاً عن سيل دافق من النقد يتعرّض فيه المؤلّف لتقاليد الزواج ، وللضرائب ، والرشاوى ، وموظفي الدولة ، وأدعياء الدين والسلطات الاستعماريّة ، وقد سبق لـ«المويلحي» أن فتح هذا الباب من قبلُ ببراعة استثنائيّة .

تعدّ رواية «زينب» لوحة إنشائيّة شديدة الاضطراب في بنيتها السرديّة ، فصيغ السرد ركّبت بفوضى يستحيل ضبطها ، فتلك الصيغ تتحوّل من السرد المباشر إلى غير المباشر إلى الوصف إلى التأمل إلى الاستبطان إلى الصيغ الخطابيّة بلا ضوابط تخدم مسار الأحداث ، وموقع الشخصيّات في الفضاء الافتراضيّ للسرد ، وكلّ ذلك لا يثري الشخصيّات ، ولا يبلور ملامحها وأفعالها وأفكارها ، وفوق كلّ ذلك ، ظهر «حامد» ، الذي هو قناع المؤلّف ، ليجعل من مكوّنات العالم السرديّ التخيّليّ موضوعًا لاستيهاماته ، وآرائه ، وأفكاره ، فيهيم بالطبيعة ، وبنماذجها من النساء الريفيّات ، ويبثّ أفكاره حول المجتمع والزواج في صور تأمليّة ، أو على شكل رسائل ، فيتحوّل النصّ إلى مشاهد شبه جامدة تعوق الحركة السرديّة الواهنة في الأصل . مثلت رواية «زينب» حلقة في السلسلة النوعيّة للرواية العربيّة ، فبها انتهى نمط من التمثيل السرديّ ، والأجدى ، كما يقول «ألن» أن نعدّها «خطوة أساسيّة في عمليّة مستمرّة ، وليس مثالاً رائدًا لتصنيف معيّن أو خاصيّة روائيّة»[3] .

٨. خاتمة:

عرضنا فيما مرّ لنماذج من قراءات رواية «زينب» ، قاصدين إبراز المعايير

---

(١) زينب ، انظر الصفحات الآتية :٢٤ و١٢٨ و١٤٨ و١٧٢ .

(٢) م . ن . ص ٨٨ و١٠٠ .

(٣) ألن ، نشأة الرواية العربيّة ، انظر : تاريخ كمبردج للأدب العربيّ ، ص٢٧٢ .

التي في ضوئها عدّت أوّل رواية فنّيّة في الأدب العربيّ الحديث، وإبراز المعايير التي نقضت تلك الريادة، وقصدنا من ذلك استحضار صورة متنوّعة المستويات للجدل الذي دار حول أحد النصوص الروائيّة العربيّة. وتكشف المعطيات التي عرضناها عن إشكاليّة جوهريّة في منهج القراءة ذاته، ففضلاً عن الاضطراب الذي يظهر في تضاعيف بعض القراءات، فإنها تلتبس أحيانًا بمنظورات أيديولوجيّة تُسقط تصوّرا متأخرًا على قضيّة ظهرت في مرحلة تاريخيّة متقدّمة عليها، ويلحظ وجه الاضطراب جليًا في التناقضات الحادّة في بعض القراءات التي توافق غيرها في إدراج «زينب» رائدة، لكنّها تبرهن من جهة ثانية على وجود قصور فنّيّ لا يمكن تجاهله، وكأنّ منح حقّ الريادة لا يترتّب في ضوء نتائج القراءة ذاتها.

ولوحظ إلى جانب ذلك، أنّ جملة من القراءات تعارضت في مقدّماتها ونتائجها، فأفضتْ إلى نتائج متناقضة يتعذّر التوفيق بينها، ومع أخذنا في الحسبان أنّ تلك القراءات غطّت مدّة قاربت قرنًا من الزمان، وأنّ منطلقات القراءة، وفروضها، وإجراءاتها، ونتائجها لا بدّ أن تتطوّر خلال هذه المدّة الطويلة، فقد رأينا أنّ كثيرًا من القراءات حذا بعضها حذو بعضها الآخر، والإطراء الذي قدمته مجلة «البيان» يمكن عَدّه مولّدًا لمعظم الآراء القائلة بريادة «زينب»، ولا نجد بحثًا جادًا هدف إلى التحقّق من تلك الأحكام التي وردت في سياق الاحتفاء والإطراء والتنويه.

أثارت قضيّة البحث في قراءات «زينب» مشكلة كبيرة، وهي عدم الاهتمام بموضوع خطير مثل هذا، فمعظم القراءات مختزلة وانطباعيّة وتنطوي على قصور واضح؛ لأنّها لا تعنى بحقبة التشكّل الروائيّ من ناحية ثقافيّة شاملة، ولا تتوغل في ثنايا هذه الظاهرة، ولا تعنى بنسق الاستمراريّة الكامن في صلب الآثار السرديّة، وبالمقابل تقدّم تفسيرات لا تتّصف بالكفاءة للانقطاعات المحتملة بين النصوص، والتي تمثّل تحوّلات ضمنيّة داخل عالم السرد، وإذا اهتمت فتكتفي بالإحصاء المجرد الذي لا يحمّل بمعطيات مستخلصة من قراءات شاملة

لظاهرة كبيرة، مثل ظاهرة التحوّل في الأنظمة الأسلوبيّة والبنائيّة والدلاليّة للسرد العربيّ من حاله القديم إلى وضعه الجديد. فالإشارات المتناثرة حول التخلص من قواعد النثر التقليديّ، واستخدام العاميّة، والخلفيّة الواقعيّة للأحداث -مع أهميّتها- لا تبرهن على طبيعة التحديث وكيفياته وموجّهاته، ويمكن أن يضاف إلى كلّ هذا حضور الموجّه الثقافيّ الغربيّ الذي استعين به لحسم موضوع الريادة، دون تقديم القرائن الدالّة على ذلك.

واستناداً إلى ظهور نوع من التوافق بين «زينب» والروايات الأوربيّة، فقد مُنحت حقّ الريادة؛ لأنّها تكون بذلك قد قطعت الصلة مع الموروث السرديّ العربيّ القديم. ودخلت فكرة التأثّر والتأثير موجّهًا فاعلاً في تثبيت الريادة، لأنّها كُيّفت من أجل دحض أمر وإثبات آخر. ولا يخفى أنّ المؤثّر الغربيّ تورّط في قراءات «زينب» وأُنتج مرّة – وهي الغالبة – من أجل إثبات ريادتها، وأُنتج ثانيةً لينقض تلك الريادة، وفي مقدّمة ذلك القول بمعايير الابتكار والالتزام والتأثّر والواقعيّة والجدّة الأسلوبيّة وبروز الذاتيّة، وهي المعايير التي عُرضت من وجهة نظر أخرى، فأصبحت تدلّ على غير ما قُدّمت به في المرّة الأولى.

لا يخفى أنّ معظم القراءات القائلة بالريادة أو الناقضة لها دمجت بين «زينب» و«هيكل»، فالترجيح يشملهما، والخفض يمتدّ إليهما معًا؛ فشُبك المؤلّف بنصّه في تلك القراءات، ولم يُفصل بينهما إلاّ في القليل النادر. ويتعذّر فهم هذه المصادرات إلاّ على أنّها من إكراهات القراءة وقصورها، وربّما من تنوّعها المطّرد الذي يواكب حالات التطوّر الثقافيّ. وهي في التحليل الأخير مصادرات ترتّبت في ضوء قراءات حاولت إسقاط معايير ترسّختْ في بنى ثقافيّة لها خصوصيّتها على نصّ أدبيّ ظهر في مجال ثقافيّ مختلف، ولم يلتفت إلى اختلاف المحاضن الثقافيّة، وإنّما انصرف الاهتمام إلى أوجه المماثلة بين التمثيلات السرديّة المنتجة فيها.

وعلى هذا فقراءات «زينب» أنموذج نقديّ للكيفيّات التي تتمّ بها معرفة ثقافة الآخر، والأخذ بها، ومقايسة النصوص الأدبيّة عليها. إلى ذلك فإنّ تلك

القراءات كشفت استراتيجيّة الانزياح في النظر إلى ماهيّة الآثار الأدبيّة ، بما يوافق النظر إلى الأدب في النقد الغربيّ الحديث ، إذ انتقل الاهتمام من الوقوف على المظاهر الخارجيّة للنصوص الأدبيّة إلى العناصر الداخليّة المكوّنة لها ، بوصفها الفيصل في تحديد الهُويّة النوعيّة للنصّ الأدبيّ .

وبالنظر إلى أنّ الخطاب الاستعماريّ قد رسّخ فكرة زائفة حول موضوع الريادة ، فسعى إلى عزلها عن مجمل الحراك السرديّ الخصب في القرن التاسع عشر ، وأهمل تفكك الموروث السرديّ ، وإعادة تشكيل رصيده السرديّ في النوع الروائيّ الجديد ، وجعل من رواية «زينب» النصّ الذي تتجلّى فيه السمات السرديّة الحديثة بأفضل أشكالها ، لتوافرها على بعض سمات الرواية الأوربيّة ، آثرنا ألاّ نتخطّى هذه القضيّة ، فجرى تحليل مجموعة من القراءات المتضادّة التي دارت حول هذه الرواية ، ليس بهدف خفض قيمتها ، إنّما من أجل تذويب السياج الدوغمائيّ الذي أُحيطت به استنادًا لاعتبارات متعددة ، كثير منها لم يكن أدبيًا . يُمتصّ شحن الغُلَواء من أيّ ظاهرة أو نصّ حينما تخضع بدقّة للتشريح النقديّ والثقافيّ ، فلا قيمة متحقّقة لنصّ فَرضت ريادته على تاريخ الأدب العربيّ الحديث قراءات اختزاليّة ، هي في مجملها صدى لمقولات الخطاب الاستعماريّ .

الفصل الثالث

القيم الأبويّة والسرد التفسيريّ

١. مدخل

اختُلف حول التجربة السرديّة لنجيب محفوظ ، وتضاربت الآراء النقديّة حولها ، ففيما رآه كثيرون المانح الحقيقيّ لشرعيّة الرواية في الأدب العربيّ الحديث ، وجد فيه آخرون السدّ الذي حال طويلاً دون تجديدها ، ودون شيوع الأبنية السرديّة والأسلوبيّة الجديدة فيها ، وطالما نُظر إلى الرواية بابتذال ودونيّة قبله ، فيما تبوّأت بعده مكانة كبيرة إلى درجة أصبحتْ فيها ديوان العرب في العصر الحديث ، باعتبارها سجلاً مجازيًا كبيرًا للأحداث ، والآمال ، والإخفاقات ، والتطلعات ، ولكل الأصول الثقافيّة والقيميّة الفاعلة في المجتمع العربيّ . ولا مراء فقد كان له الدور الأوّل في انتزاع شرعيّة السرد ، وتعميم قيمته التمثيليّة في الأدب العربيّ خلال القرن العشرين .

لم تقطع التجربة السرديّة لمحفوظ علاقتها بالموروث السرديّ ، لا من ناحية الموضوعات ولا من ناحية الأساليب ، ولا من ناحية الأبنية السرديّة ، ولكنّها ، بالقطع ، ليست محاكاة لها في كلّ ذلك ، إنّما هي ابتكار لم يُشح بوجهه عن التركة السرديّة القديمة ، ولم يتنكّر لها ؛ فقد تسرّبت إليها القيم الأبويّة التي كانت مركزًا جاذبًا للحبكات في المرويّات السرديّة ، لكنّها قُيّدت بالأحياء الشعبيّة في مدينة القاهرة ، فلم تُتح للشخصيّات الحركة الواسعة في المرويّات القديمة ، إنّما ارتبطت ببيئة مشبعة بالتقاليد الاجتماعيّة ، وفيها تتعرّض الشخصيّة لاختبار أخلاقيّ قبل أن تكلّف بحمل رسالة جماعيّة ، وهو أمر شائع في المرويّات السيريّة والشعبيّة .

وجاء الأسلوب في رتبة تتوسّط لغة المرويّات الشفويّة ولغة المدوّنات الكتابيّة الفصيحة ، فقد هذّب محفوظ أساليب الأولى ، وخلّصها من الصيغ الجاهزة والاستطراد والتكرار والإسهاب ، وقضى على التجريد والتعالي والتأنّق

المفرط ، والتعقيد في أساليب الثانية ، فيكون قد طوّر أساليب المرويّات ، ووضع سداً أمام أساليب المدوّنات الكتابيّة ؛ فانتهى الأمر إلى ظهور أسلوب ثالث طوّرته الرواية العربيّة خلال القرن العشرين ، فرسم حدود النهاية للأساليب القديمة من خلال الاستئثار بما يناسب الرواية في التعبير عن المواقف الفرديّة وتمثيل المواقف الجماعيّة ، واستبعاد ما لا يوافق وظيفتها التمثيليّة والجماليّة . والحال هذه ، فالمدوّنة السرديّة لمحفوظ قد تشكّلت في التخوم الفاصلة بين الأسلوبين ، وسرعان ما ردمتها ، وجعلت منها ذكرى في تاريخ الأدب ، فتحقّق لها أسلوب جديد مناسب لأداء الوظيفة التمثيليّة للسرد الحديث .

على أنّ التعمّق في البنيات السرديّة لمدوّنة محفوظ يظهر عدم انقطاعها عن بنية المرويّات السرديّة ، فالحبكات تدور حول البطولة الفرديّة ، والشخصيّات تشقّ طريقها في عالم تتنازعه قيم الخير والشرّ ، ولا تلبث أن ترتسم الحكايات الثانويّة داخل الإطار السرديّ العامّ ، كما يلاحظ ذلك في رواياته الكبرى كالثلاثيّة ، وأولاد حارتنا ، وملحمة الحرافيش . ثمّ يتوالى ظهور حبكات صغيرة حول شخصيّات معيّنة ، فتتفكك حينما تتوارى تلك الشخصيّات ، ويعرض بسرد تفسيريّ يكشف مزايا البطولة الفرديّة ، ويحتفي بها ، لكنّه لا ينكر الانهيارات القيميّة ، إنّما يعزوها إلى الخروج على القيم الأبويّة .

وعلى غرار المرويّات القديمة يقدم السرد تفسيرًا خارجيًا للأفعال ، فيصفها ويقوّمها ، لكنّه يفسح المجال أمام الشخصيّات للإفضاء بأحاسيسها ومشاعرها ، لأنّه مدفوع لصوغ عبرة اجتماعيّة أو أخلاقيّة ، فالعالم المتخيّل هو امتداد للعالم الواقعيّ ، ويراد من التناظر بينهما أن يتحقّق الإرسال السرديّ من الأوّل إلى الثاني ، فالسرد يحمل رسالة قيميّة ، وتفكّك الأواصر التقليديّة في السلالات السرديّة يقابله تفكك في الطبقات الاجتماعيّة ، والحراك في السرد مدعوم بحراك في المرجع ، والعلاقات الرابطة بين مستوى السرد ومستوى الواقع ، أضفت على تجربة محفوظ مسؤوليّة تمثيل شاملة لكثير التحوّلات الاجتماعيّة في مصر التاريخيّة والحديثة .

ومن وسط هذا النسيج المتشابك من الأحداث انبثقتْ الأمثولة الرمزيّة حاملة المغزى الأخلاقيّ العامّ ؛ فالكتابة السرديّة ليست إنشاء لغويًا مجافيًا لوظيفته ، إنّما هي صوغ لموقف ثقافيّ اعتباريّ من التاريخ والواقع ، ولا تلبث الشخصيّة أن تمرّ بمأزق فرديّ يعدّل مسارها قبل أن تندمج في الجماعة ، فتكافح من أجل ذلك قبل أن يُعترف بها ، وهو نسق شبه ثابت في المرويّات السرديّة القديمة .

ولكن على هامش تلك المدوّنة الكبيرة لا نعدم وجود شخصيّات منكفئة على ذاتها ، تعيش وضعًا إشكاليًا بين قيمها الفرديّة والقيم الجماعيّة ، فتتآكل بالتدريج حينما تخفق في قبول قيم الجماعة ، وحينما تعزف الجماعة عن قيمها الفرديّة ، فالوعي الحديث بالذات ، وبالعالم ، تسرّب إلى بعض شخصيّات محفوظ ، واهتزت قناعاتها بالمسلمات الدينيّة أو السياسيّة أو الاجتماعيّة ، فتمرّدها على الأنساق العامّة مستعار من وعي لصيق بشخصيّات الأزمنة الحديثة ، وغالبًا ما تكافأ بالموت أو النبذ ، فالنسق شبه الثابت للفكر الأبويّ يبعد عن نفسه خدوش الأفراد ، فيجهز عليهم باعتبارهم خارجين عليه ، وبخاصّة النساء ، والشخصيّات المثقفة ، وينتظم مسار العالم مرّة ثانية ، وكأن تلك الشخصيّات علامات كدّرت الركود العامّ فيه .

ظهرت التجربة السرديّة لنجيب محفوظ مترافقة مع حركة عارمة في السرد العربيّ الحديث ، هدفت إلى بلورة صيغة أسلوبيّة ودلاليّة جديدة في الرواية العربيّة ، فحققت مكاسب كبيرة بتغيير في طرائق التعبير اللغويّ ، وفي إعادة النظر إلى العالم ، وفي التشكيك بصحّة الثنائيّات الضدّيّة بين عالمي الخير والشرّ ، وفي محاولة نزع الثقة عن القيم التقليديّة ، وترك الشخصيّات تصحح مسار حياتها في ضوء تجاربها ووعيها ، بدل أن تدفع إلى عالم السرد وهي مجهّزة بكلّ شيء .

وخلال النصف الأوّل من القرن العشرين نشطت علاقة الروائيّين العرب مع الرواية الغربيّة ، فعرفت كثير من نماذجها في ترجمات دقيقة أتاحت لهم الفرصة

لمعرفتها بصورة جيدة، وحدث تفاعل ثقافيّ رسم وظيفة جديدة للسرد، لم تكن مؤكدة من قبل، فلم يبق التمثيل شفافًا غايته القصوى بناء حكاية مثيرة غايتها الإمتاع، إنّما تحوّل إلى تمثيل كثيف يهدف إلى إعادة تشكيل المرجع بالسرد. وحلّ البحث، والرغبة في الاكتشاف، محلّ التنميط الثنائيّ القديم، فكانت الشخصيّة تنمو في سياق السرد بدل أن ترمى متكاملة فيه. وانخرط الروائيّون في الشأن العامّ؛ فانحسر النسق القديم، وانبثق نسق ثقافيّ داعم للسرد يريد منه تمثيله بكافة ملابساته الاجتماعيّة، فراح يغذّيه بالأفكار والآراء. ووجد الروائيّون أنفسهم في موضع مختلف عمّا كان عليه الرواة، فعلاقتهم بالعالم المتخيّل لا تقصر على رواية أحداثه، إنّما في ابتكارها، وتحميلها بأفكارهم ورؤاهم، وقد أثّرت هذه التحوّلات في صوغ التجربة السرديّة لنجيب محفوظ.

لم تنشأ تجربة محفوظ بمعزل عن سياق اجتماعيّ وسياسيّ وثقافيّ متحوّل سبقها أو عاصرها، إنّما تبلورت ملامحها في ذلك السياق الذي مثّله تفكك الإمبراطوريّة العثمانيّة، وحلول الإدارات الاستعماريّة محلّها، وبدايات نشوء الدولة الوطنيّة، وظهور الأفكار الليبراليّة، وتطوّر الوعي الفرديّ، وتفكيك القيم المحافظة، والامتثال للقوانين الوضعيّة بدل الشرائع الدينيّة، والرغبة في تحديث الأنساق الثقافيّة القديمة، وأسهم في ذلك عدد كبير من الكتّاب منهم «أحمد لطفي السيد» (١٨٧٢- ١٩٦٣)، و«فرح أنطون» (١٨٧٤-١٩٢٢)، و«سلامة موسى» (١٨٨٧-١٩٥٨)، و«عبّاس محمود العقاد» (١٨٨٩-١٩٦٤) و«طه حسين» (١٨٨٩-١٩٧٣) و«توفيق الحكيم» (١٨٩٨-١٩٨٧) وغيرهم، فأشاعوا مظاهر الفكر الحديث، ومنحوا الأدب معنى جديدًا، ووظيفة مختلفة عمّا كانت عليه من قبل.

نشر محفوظ أولى رواياته في عام ١٩٣٩، ومرّت تجربته بمراحل متنوّعة من ناحية الموضوعات وطرائق التمثيل السرديّ: تاريخيّة وواقعيّة ورمزيّة وملحميّة. وهي مراحل تداخلت فيما بينها، وفي كثير من الأحيان تفاعلت موضوعاتها، وأبنيتها السرديّة والدلاليّة والأسلوبيّة. ولعلّ أهمّ الظواهر المهيمنة في تجربته

الروائيّة : تمثيل قيم الأبوّة والذكورة وتلازمهما ، وهو موضوع ظلّ يطوّره ، ويوظّفه في معظم رواياته ، فبلغ به درجة لافتة للنظر في رواية «الثلاثيّة» ، ثمّ هيمن في رواية «أولاد حارتنا» ، وكُرّست الأبوّة ، بصورة نهائيّة ، في رواية «ملحمة الحرافيش» .

احتفاء محفوظ بموضوع الأبوّة القائمة على مفهوم الذكورة ، وتثبيت قيمها الصارمة يُعَدّ أحد المرتكزات الأساسيّة لتجربته السرديّة ، وترافق التعبير عن هذا المفهوم مع تماسك البناء السرديّ العامّ للروايات التي قامت بتمثيل هذا المفهوم ، فثمّة تضافر لا يخفى بين سيادة مفهوم الأبوّة والبناء السرديّ التقليديّ في رواياته ، ولكن ينبغي الاحتراز من الوصول إلى نتيجة نهائيّة ومطلقة في هذا الموضوع ، فذلك إنّما مثّل حقبة من حقب تلك التجربة الطويلة ، ولكنّه كان مركزًا لها ؛ إذ أنّ البناء التقليديّ راح يتشقّق بدءاً برواية «اللص والكلاب-١٩٦١» ثمّ «السمّان والخريف-١٩٦٢» و«الطريق-١٩٦٤» و«الشحّاذ-١٩٦٥» و«ثرثرة فوق النيل-١٩٦٦» و«ميرامار-١٩٦٧» وتأزّم السرد التفسيريّ في روايات «المرايا-١٩٧٢» و«الحبّ تحت المطر-١٩٧٣» و«قلب الليل-١٩٧٥» و«حضرة المحترم-١٩٧٥» ثمّ تشظّى في «ليالي ألف ليلة-١٩٨٢» و«الباقي من الزمن ساعة-١٩٨٢» و«العائش في الحقيقة-١٩٨٥» و«حديث الصباح والمساء-١٩٨٧» . وتحوّل إلى أصداء مكثّفة ، ومتناثرة ، في «أصداء السيرة الذاتيّة-١٩٩٦» . على أنّ هذه التحوّلات في الأبنية الدلاليّة ، وفي طرائق البناء السردي ، لم تخرج تجربته الروائية عن إطار القيم الأبويّة ، فذلك تنويع سرديّ داخل نسق مرن استوعب التحوّلات التي عرفتها تلك التجربة طَوال مدّة زادت على نصف قرن من الزمان .

شيّد محفوظ عالمًا سرديًا يتفاقم الانهيار فيه بسبب النوازع الفرديّة للشخصيّات الباحثة عن أدوار خارج منظومة القيم الأبويّة السائدة ، وتتخبّط الشخصيّات في اختياراتها كلّما نأت بنفسها عن هيمنة النظام الأبويّ ، ويغلب أن تنتهي نهايات مأساويّة ، فالتمثيل السرديّ يقوم على تنميط قيميّ شبه

جاهز ، والشخصيّات تنفلت حينما تسعى لاختراق سلسلة من الأنظمة المهيمنة ، كالأسرة ، والطبقة ، والعقيدة ، والعادات السائدة ، فتقع ضحيّة أخطاء أخلاقية ، ولا يتردّد محفوظ في دفعها إلى مصائر تعادل تلك الأخطاء ، فتصبح موضوعًا لعقاب عامّ يتجسّد في فرد .

وكلّ تطلّع فرديّ ، يُكافأ بعقاب صارم ، والعالم السرديّ في روايات محفوظ محكوم بجاهزيّة أخلاقيّة خاضعة لهيمنة السيطرة الأبويّة بشكلها المباشر أو غير المباشر ، والشخصيّات تكتسب استقامتها ، ليس من مزاياها الخاصّة ، إنّما من مقدار امتثالها للقيم الأبويّة ، وقد تجلّى هذا الأمر بأفضل أشكاله في رواية «بداية ونهاية-١٩٤٩» ثمّ في الثلاثيّة بأجزائها الكاملة «بين القصرين-١٩٥٦» و«قصر الشوق-١٩٥٧» و«السكّريّة-١٩٥٧»وفي رواية «أولاد حارتنا-١٩٥٩» . وأخيرًا في رواية «ملحمة الحرافيش-١٩٧٧» . وسوف نقتصر في تحليلنا لظاهرة الأبويّة الذكوريّة وصلتها بالسرد التفسيريّ على هذه الروايات الكبيرة ، التي نعتقد بأنها صاغت أبرز معالم تجربته الروائيّة .

٢. المرجعيات والوظيفة التمثيليّة للسرد:

أشار محفوظ بوضوح إلى المرجعيّات الأساسيّة التي تقوم عليها رواياته ، فقال إنّها «الاهتمام بالتاريخ أو المجتمع ، مع مواصلة الاهتمام أيضًا بما وراء التاريخ والمجتمع» . وفصّل ذلك بقوله : «أنا دائمًا أحبّ أن أجمع بين الاثنين على قدر المستطاع ، فلا أنا كاتب اجتماعيّ مستغرق في قضايا المجتمع ، ولا أنا كاتب ميتافيزيقيّ مستغرق في الميتافيزيقيا بكليّتها ، كلّما شدّتني الميتافيزيقيا شدّني المجتمع أيضًا . .فاللحن الأساسيّ عندي ينبع من التاريخ وما وراء التاريخ ، أو من المجتمع وما فوق المجتمع» . ويندمج هذان المكوّنان المرجعيّان لتجربته فيكوّنان العالم الخاصّ برواياته ، فقد جعل من أدبه وسيلة تعبير عن ذلك «أنا عبّرت تعبيرًا جيّدًا كما أتصوّر عن عالميّ أنا بالذات» لأنّ «الواقع يجب أن يكون الملهم الأوّل للفنّ ، وأن وظيفة الفنان هي التعبير أوّلاً والإيصال ثانيًا ، وأن يكتب من

أجل مجتمعه ، ومن أجل معاصريه أولاً ، وأنّ عليه أن يحقّق ذلك كلّه مع المحافظة على مثله العليا الفنّيّة»[1] .

هذا الوصف المكثّف الذي قدمّه محفوظ لمنابع تجربته الروائيّة على غاية من الأهميّة ، لأنّه يرسم ملامح العالم التخيّليّ التقليديّ الذي يمثّل مرجعيّة أساسيّة في تجربته السرديّة ، فهو يمزج بين مكوّني العالم الواقعيّ والمتخيّل جاعلاً من نفسه المركز الذي يلتقي فيه هذان المؤثّران . وليس خافيًا أنّ الأبويّة لا تجد نفسها إلاّ بوصفها مركزًا للعالم ، بما فيه من قيم وأفكار وأحداث وبشر ، هذه المرجعيّات التي صرّح بها محفوظ عن عالمه السرديّ ، توافق الآراء التي تراه موثّقًا لأنساق اجتماعيّة وتاريخيّة بوساطة السرد ، فالمؤلّفون ، كما ذهب «إدوارد سعيد» كائنون في تاريخ مجتمعاتهم ، وهم يشكّلون ذلك التاريخ ، وتتشكّل تجاربهم بوساطته[2] . ومحفوظ ، طبقًا لرأي «سعيد» كتب سردًا تمثيليًا أعاد فيه صوغ المجتمع المصريّ ، وقدّم رؤية تخيّليّة لمجتمع فريد في تنوّعه[3] .

انعقد إجماع حول قيمة محفوظ ككاتب أرسى القواعد العامّة للنوع الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، ولكنّ خلافًا كبيرًا نشب حول طبيعة أدبه الروائيّ ومصادره وقيمته الفنّيّة وتأثيره ، فقد ذهب «إدوار الخراط» إلى القول بأنّه أصبح «مَعلَمًا تاريخيًا» ، ولكنّه في الوقت نفسه «ليس هو النموذج الذي يُستشرف ، أو يُسعى إليه» . ودعا إلى أن «يوضع في مكانه الصحيح»[4] ؛ لأنّ تجربته الروائيّة عبّرت عن نسق ثقافيّ – اجتماعيّ يميل إلى الثبات والإحساس باليقين والحلول النهائيّة ، وهو ما جرى تمثيله سرديًا في «الثلاثيّة» وما قبلها من روايات . إلاّ أنّ مأزقه ظهر حينما تغيّر ذلك النسق ، دون أن يواكبه تغيير حقيقيّ في السرد

(١) جهاد فاضل ، أسئلة الرواية ، طرابلس ، الدار العربيّة للكتاب ، ص١٣-١٦ .

(٢) إدوارد سعيد ، الثقافة والإمبرياليّة ، ترجمة كمال أبو ديب ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٧ ، ص ٦٦ .

(٣) إدوارد سعيد ، تأمّلات في المنفى ، ترجمة ثائر ديب ، بيروت ، دار الآداب ، ٢٠٠٤ ، ص١٧٩ .

(٤) أسئلة الرواية ، ص ٣١ .

لديه ، فقد عَلِق محفوظ ، كما يخلص الخرّاط ، بين نسق ثقافيّ- اجتماعيّ انتهى ، وأسلوب معبّر عنه ظلّ محفوظ متمسّكًا به ، وبعد «الثلاثيّة» بدأ يتخلّى عن النفس الطويل والتقصّي والإحاطة ، وهي أقرب ما تكون إلى عمل بلزاك ، ويختار أشكالاً جديدة ، أي حدث في عمله نوع من المأزق .

لم يصل محفوظ إلى الحداثة ، ولم يتخلَّ تمامًا عن التقليديّة ، وبالتالي فأعماله في مجملها بعد ذلك كانت نوعًا من التخطيطات لأعمال يزمع كتابتها ، كما لو كانت نوايا على الورق ، إلاّ بضع أعمال قليلة مثل «الحرافيش» و«أولاد حارتنا» ؛ ذلك أنّ العالم الذي استأثر باهتمامه وبرع فيه ، هو العالم الذي يأخذ من الفانتازيا بطرف ، ومن الواقع بطرف . عالم يقع تاريخيًا في أوّل القرن العشرين ، عالم الحارة المصريّة ، عالم الفتوّة الذي يقابل «الروبن هود» في الأدب الغربيّ ، أو ما يشبه اللصّ الظريف الذي يتصدّى للدفاع عن الفقراء والمهضومين والمظلومين ، بأخذ حقوقهم من السلطات والحكومة ، وهو نموذج يعتمد على قوّة جسمانيّة خارقة ، وعلى قوّة أخلاقيّة عالية في الوقت نفسه ، هذا العالم وما يحيط به ، كما يرى الخرّاط ، عالم غروب مرحلة حضاريّة كاملة ، وما قبل مجيء مرحلة حضاريّة أخرى ، بحيث لا يصبح الأبطال واقعيّين ، مرسومين بدقّة محفوظ وبراعته وكفاءته المعروفة ، إنّما يصبحون رموزًا ، ويكتسبون طاقة وشحنة الرمز . وهذا هو الإنجاز الحقيقيّ لمحفوظ . الانتقال بالشخصيّات من مستواها الفرديّ إلى مستواها النموذجيّ ، من كونها ذرات مبهمة إلى كونها رموزًا قيميّة واجتماعيّة .

وقد أفضت هذه النتيجة إلى القول بأن تجربة محفوظ هدفت ، بطريقة ما ، إلى تكريس الأبويّة التي لا تظهر إلاّ في عالم النماذج الثابتة ، والأنساق المغلقة ، وغياب الخصوصيّات الفرديّة المميّزة ، والتعلّق بالنماذج الرمزيّة التي تضخّ إلى العالم سلسلة متواصلة من العلاقات النمطيّة التراتبيّة بين الأفراد ، فأهميّة الأفراد لا تأتي من أفعالهم ، إنّما من محاكاتهم لقيم كبرى تقليديّة موروثة ، وكلّما حاول أحد انتزاع خصوصيّة وتميّز ، رُمي بالشذوذ عن القاعدة المعياريّة العامّة التي تتحكّم بها القيم الأبويّة ، وكلّما انفصمت الصلة بين

الأفراد ونماذجهم الأبويّة العليا انزلقوا إلى الخطأ، وعوقبوا على الآثام التي اقترفوها، فالأبويّة نظام جُهِّز عبر التاريخ، بسلسلة متكاملة ومترابطة من الشروط والإجراءات التي تحول دون الخروج عليه، ولكلّ خروج متعمّد ثمن باهظ يدفعه الفرد الذي لا يجد كفاءة في هذا النظام.

أراد الخرّاط من هذا الكشف المفصّل الوصول إلى النتيجة الآتية: كتابة عبّرت بدقّة عن ذلك العالم التقليديّ، لم تعد ذات قيمة إبداعيّة حقيقيّة، لأنّ عالمها اختفى، وبها استبدل عالم آخر، فهي كتابة «استنفدت دورها» و«لم تعد قادرة على مزيد من العطاء، لم تعد ملائمة للإيقاع الحديث في مختلف مظاهر الحياة الاجتماعيّة والحضارية والثقافيّة والدينيّة والفنّيّة؛ لأنّ هذه الظواهر أصبحت لا يكفي للوفاء بها النوع المجرّب المكرّس من الكتابة، الكتابة تحتاج إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيع أفق، تحتاج إلى طريقة بل طرق جديدة وغير مسبوقة في تقصّي الظواهر المعقّدة من الواقع الذي تغيّر تغيّرا أساسيًا. لم تعد الرواية وصفًا وحكيًا وسردًا وتقريرًا، بل أصبح الفنّ كلّه تقريبًا هو مسألة ومغامرة ووضعًا للشك محلّ اليقين. لم يعد هناك الفنّان العارف بكلّ شيء، تلك العين المدركة للخارج والداخل معًا، العين التي تنظر من علٍ، ويخضع لها القارئ خضوعًا كاملاً. لم يعد هذا هو المطلوب في تصوّر الظواهر المعقّدة التي طرأت على الواقع بكلّ جوانبه، واقع الحلم، واقع التمرّد، واقع الهزيمة، واقع الشكوك، واقع التطوّر السريع، لم يعد هناك الآن هذه التقريرية الجامدة»[1].

حاول الخرّاط أن يضع نجيب محفوظ في تعارض مع التجربة التاريخيّة التي يقوم سرديًا بتمثيلها، في مرحلة ما بعد الواقعيّة، ذلك أنّ سرده استكمل عناصره في مرحلة أخرى، فلما تغيّرت لم يتبعها تغيير سرديّ ومحاولات التمويه، كما ذهب الخرّاط، في المراحل الأخيرة من تجربته، لم تتمكن من إنتاج سرد يوافق المرجعيّات الجديدة، وعلى هذا النحو تأزّم النموذج الذي ثبّته

---

(١) أسئلة الرواية. ص ٢٩.

محفوظ، وضاق بنفسه، وكلّ ذلك أدّى إلى ظهور «الحساسية الجديدة» التي هي في خلاصتها النهائيّة تمرّد على الصيغة التقليديّة التي يعتبر محفوظ في تجربته الواقعيّة نموذجها الأكمل في الرواية العربيّة. فما أن اهتز النموذج حتّى اندلع لهيب السرد الجديد الذي يقوم على تهشيم المركزيّات الثابتة التي تشترط: وصف الواقع، والتزام التسلسل الزمنيّ، وتوقير الحكاية، ومتابعة التاريخ الذاتيّ للشخصيّة، والمنظور الشامل الخارجيّ والكلّيّ للعالم. على أنّ هذا الرأي لا يمكن اعتباره مسلّمة لا تنقض، فمحفوظ نفسه، يردّ على هذا الاتهام بقوله، إنّه اتهام «غير صحيح، فأنا تطوّرت بعد الواقعيّة، لقد كتبت في التعبيريّة، بل كتبت فيما يشبه السرياليّة، ورجعت إلى واقعيّة جديدة غير القديمة، وكنت في جميع الأحوال مخلصًا مع نفسي، ومع زمنيّ»[1].

الخلاف خلاف تمثيل سرديّ، وطرائق تعبير ومنظورات، ففيما ذهب الخرّاط إلى أنّ أهميّة التجربة السرديّة لمحفوظ تتحدّد بالعالم الذي قامت بتمثيله بأمانة، فاختفاء ذلك العالم جرّ معه إلى النسيان التجربة التي قامت بتمثيله، رأى محفوظ بأنّه لم يثبت على طريقة نهائيّة، فتغيير المرجعيّات، عبر الزمن، دفع به إلى تغيير أساليب السرد، وطرائق البناء، وكيفيّات التمثيل السرديّ.

هدَف الخرّاط إلى إثارة الاختلاف بين السرد التقليديّ في الرواية العربيّة والسرد الحديث، واصطلح على الأخير بـ«الحساسية الجديدة»، فذهب إلى أنّ قوانين السرد التقليديّ الأساسيّة هي «التسلسل الزمنيّ المطرد على سننه القويمة، فالماضي هو الذي يأتي أوّلاً يتلوه الحاضر وهكذا»، و«السعي نحو التفسير والتبرير الذي يخضع لقواعد عقليّة، فالشخصيّات تفسّر في النهاية إمّا بشكل مباشر، وإما عند الروائيّين البارعين بشكل غير مباشر، تفسيرًا اجتماعيًا سيكولوجيًا» وأخيرًا «العناية باللغة السلسة الواضحة أو ما يمكن أن نسميه لغة الصحو أو لغة اليقظة، اللغة التي تهدف إلى التفصيل لا إلى الإيحاء».

---

(١) أسئلة الرواية. ص ٢٦١.

ووجد أنّ حاضنة السرد التقليديّ، التي عدّت ضامنة له هي «الظروف الاجتماعيّة السائدة، ظروف سيادة الاتجاه نحو عقلانيّة قريبة مباشرة مع هواة ليبراليّة سطحيّة مسلّم بها»، فالضامن للسرد التقليديّ هو ثبات -أو شبه ثبات- جملة من الظروف الخارجيّة، وما أن ينهار ذلك الضامن حتّى ينهار معه السرد المعبّر عنه. وهنا يأخذ الأمر وجهين، أولهما: يتّصل بالأزمة التي تعرّض لها الضامن الخارجيّ، وهي عند الخرّاط متّصلة بعام ١٩٦٧ وتمثّلت بـ«إحباط المشروعات القوميّة الكبرى، وسقوط الآمال العريضة، وتزلزل كلّ القيم التي بدا لفترة وجيزة أنّها في طريقها نحو ازدهار عظيم». وثانيهما: الأزمة الداخليّة التي بدأ يعاني منها السرد التقليديّ الذي ضاق بنموذجه وصيغه وأساليبه، أي أنّ التطوّر الداخليّ فيه «أدّى إلى نضوج هذا النوع من الحساسية».

أدّى انهيار الأنساق الثقافيّة - الاجتماعيّة بوصفها أطرًا خارجيّة حاضنة للسرد التقليديّ إلى انهيار السرد الممثّل لها، فظهرت «الحساسية الجديدة» التي تتميّز بأمرين: الأوّل «تحطيم لعبة الفنّ التقليديّ، فلم تعد الحكاية المألوفة «الحدوتة» هي المصطلح الأساسيّ. وفي الرواية يمكن أن تختلط الأزمنة، أصبح للحلم، وللمنطقة اللاوعي، وللهواجس الداخليّة دورها الكبير». والثاني «تفجّر قوالب اللغة التقليديّة التي أصبحت من النمطيّة بحيث لم تعد تعني شيئًا، فتولّدت طرائق اللغة الحديثة بحيويّتها وبمغامراتها وبإيقاعاتها الجديدة».

وانتهى الخرّاط إلى التمييز بين خبرتين متّصلتين بنوعي السرد المذكورَين: خبرة تقوم على تصوّر يقول بامتلاك الحقيقة المنطقيّة القائمة على سبب ونتيجة، وأخرى تضع كلّ شيء موضع التساؤل والشكّ وتعدّد الدلالات والاحتمالات. وتجربة محفوظ، في أوج قوّتها السرديّة كانت تستثمر الإمكانيّات التي تتيحها ثنائيّة الواقعيّ والتخيّليّ، وفيها تبادلَ كلّ من الروائيّ والراوي الأدوار ومواقعهما حسب شروط البنية السرديّة للنصوص.

القول بالثبات الكلّيّ للعالم السرديّ، وللعلاقات بين الشخصيّات في مدونة محفوظ السردية، يحتاج إلى فحص نقديّ- تحليليّ، يؤكده أو ينفيه؛

فالمسار الزمنيّ الطويل لتجربته الكتابية ، وكثرة أعماله الروائيّة ، وتنوّع المراحل التي عرفها أدبه ، تدفع بنا إلى تأكيد ضرورة إعادة النظر في كثير من المسلّمات التي تأسّست على هامش تلك التجربة السرديّة الكبيرة ، فمن الصحيح أنّ الحقبة التاريخيّة في مدونته عرفت حرصًا واضحًا على بناء علاقات نمطيّة ، وعالم شبه ساكن جرى استدعاء أحداثه عبر مزيج من التخيّل والتذكّر ، لكنّ محفوظ سرعان ما تخلّى عن الموضوع التاريخيّ الذي كان «جورجي زيدان» قد ثبّته قبل عقود بوصفه الموضوع الذي بوساطته يتحقّق الهدف الإصلاحيّ للرواية . والمؤكد أنّ التنميط السرديّ لازم محفوظ ، بدرجة واضحة ، في مرحلة التخيّل التاريخيّ ، وامتد إلى المرحلة اللاحقة ، لكنّه راح مع الزمن يتهتّك ، وانتهى الأمر بنصوص رافضة للبنى التقليديّة ، كما ظهر في رواياته الأخيرة في ثمانينيّات القرن العشرين وما بعدها .

٣. الأبويّة والسرد التفسيريّ:

تعدّ الأبوّة الغطاء المانح لشرعيّة الأفعال السرديّة في روايات محفوظ ، وبخاصّة في المدوّنة التي اخترناها للتحليل ، ولكنّها ليست أبوّة مبهمة ، إنّما هي مقيّدة بسمة من أهمّ سماتها ، ألا وهي الذكوريّة ، أي التنميط الثقافيّ الذي يرتفع بالرجل - الأب من مرتبة الجنس الطبيعيّ إلى مرتبة الجنس الثقافيّ الذي يقسم العالم إلى قسمين : الأب الحائز على شرعيّة مسبّقة لكلّ الأفعال التي يقوم بها دونما مساءلة ، والعالم المحيط به الذي تتحدّد قيمته بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأب ، وامتثاله لرؤيته العامّة في العلاقات ، والأفكار ، والمواقف ، والوظائف . والمهام الموكلة للرجل دون الأنثى ، في النظام الأبويّ ، تقوم بالأساس على رؤية شبه مقدّسة للفحولة(١) .

---

(١) فرانسواز إيريتييه ، ذكورة وأنوثة : فكرة الاختلاف ، ترجمة كاميليا صبحي ، القاهرة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، ٢٠٠٣ ، ص٢٧٥ .

تشكّل الفحولة ركيزة النظام الأبويّ حيث تندمج الأبوّة بالذكورة كصفة مميّزة لها، وتتلازمان، وتتعاضدان، وتتواطآن، فتدعم كلّ منهما الأخرى، وتسندها وتسوّغها، فتظهر الشخصيّة الأبويّة الحاملة لقيم المجتمع التقليديّ المتمركزة حول الذكورة، ومنها ينبثق النظام الأبويّ، وفيه تصبح المرأة هي كلّ ما لا يميّز الرجل، أو كلّ ما لا يرضاه الرجل لنفسه[1]. وهو نظام متماسك من علاقات القوّة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صورًا متعددة بدءاً من تقسيم العمل على أساس الجنس، والتنظيم الاجتماعيّ لعمليّة الإنجاب، إلى المعايير الداخليّة للأنوثة، وتستند السلطة الأبويّة إلى المعنى الاجتماعيّ الذي تمّ إضفاؤه على الفروق الجنسيّة البيولوجيّة بين الرجل والمرأة[2]. الرأي السائد في هذا النظام هو أنّ المجتمع الطبيعيّ لا يلد إلاّ الذكور، ولكنّ ثمّة ولادات ناقصة أو مشوّهة تأتي بنتيجتها نساء إلى الدنيا، مثلما يمكن أن يأتي المشوّهون، أو الأجنّة الميّتة، فالنساء في هذا النظام هنّ «الجهيض المنحرف»[3].

وصف النظام الأبويّ بأنّه يتميز بـ«العدوانيّة، وبالبنية الهرميّة، وبالوجود المستقلّ عن التغيّرات الاجتماعيّة»[4]. وقد صيغ هذا النظام بما يضمن النسب الأبويّ لوراثة الأملاك، ومنح الرجل السيطرة على الهُويّة الجنسيّة الأنثويّة، أي تمّ تحديدها بوصفها ملكًا للرجل[5]. ومن أجل أن يتحوّل الرجل إلى تجسيد

(١) سارة جامبل، النسويّة وما بعد النسويّة، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص١٣-١٤.

(٢) م. ن. ص٢٢.

(٣) إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيًا، ترجمة عدنان حسن، بيروت، قدمس للنشر، ٢٠٠٣، ص٣٦.

(٤) النسويّة وما بعد النسويّة، ص٤٤١.

(٥) ليلى أحمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص١٦.

«الأسطورة الذكوريّة» يصبح من الضروريّ للمرأة أن تكون ضعيفة ومضطهدة، فتتحوّل إلى كيان للمعاناة في أمسّ الحاجة إلى مَنْ يدعمه، وتأخذ دور الكائن العاطفي، في حين يكون الرجل عقلانيًا، وتكون هي في البيت، فيما يتحدّى هو العالم، وهي المتنازلة عن كلّ شيء، بينما هو القادر المتمكن، والحائز على كلّ شيء، تصبح هي رمزًا للعار والحاجة، وهو رمز للفخر، وتحقيق الذات، والقوّة، وهي التابع المتّكل، والخادمة المطيعة، وهو السيّد ذو الكلمة النافذة[1]، ويرى «بوحديبة» أنّ الأنوثة، في النظام الأبويّ، تختزل إلى الوجه المقابل للذكورة، والمرأة ظلّ للرجل بالمعنى الحرفيّ والرمزيّ، وما عليها سوى التواري بعيدًا بحثًا عن ملاذ، تحوّلت النساء إلى مخلوقات منزليّة وليليّة، ومن ثَمّ أصبحت المرأة مختبئة في أعماق الشخصيّة الفرديّة والاجتماعيّة، وتوارى معها في العمق شعورها بالنقص لجوهرها الأنثويّ»[2].

يمكن الانتهاء إلى أنّ النظام الأبويّ نسق ثقافيّ - تربويّ - اجتماعيّ محكوم برؤية الرجل للعالم طبقًا لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالكًا للنساء والأشياء، والأفكار، وهو مركز العالم، ووجوده يضفي قيمة على الأشياء، وكلّ شيء يكون مهمًا بمقدار اندراجه في مداره الخاصّ. وكلما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها وأهمّيّتها، فكلّ شيء يندرج في علاقة تبعيّة، وبخاصّة المرأة التي تتكرّس وجودًا في عالمه باعتبارها كائنًا تابعًا تكميليًا، وتزينيًا، وموضوعًا للمتعة.

تتحرك العوالم السرديّة لتجربة محفوظ في هذا الأفق الشامل المتمركز حول الأبوّة الذكوريّة؛ فالسرد يتجاوب في تمثيله للمرجعيّات المهيمنة في بنية

(١) إيفون يزبك حداد، وجون إسبوزيتو، الإسلام والجنوسة والتغيّر الاجتماعيّ، ترجمة أمل الشرقيّ، عمّان، المكتبة الأهليّة، ٢٠٠٣، ص ٦١.

(٢) عبد الوهاب بوحديبة، الإسلام والجنس، ترجمة هالة العوري، لندن، دار رياض الريّس، ٢٠٠١، ص ٣٠٠.

المجتمع ، وهي تجربة دعمت البنية التقليديّة لتلك المرجعيّات . وحتى الروايات التي أظهرت تمرّدا على بعض القيم ، وبخاصّة في مرحلة الستينيّات من القرن العشرين وما بعدها ، فإنّ الأبطال فيها ظهروا ضائعين لا هدف لهم ، وقد انتهوا نهايات معتمة عبّرت عن تمزقهم الإشكاليّ بين تمرّدات فرديّة وسياق عامّ من العلاقات الامتثاليّة لمجتمع شبه مغلق في علاقاته العامّة . مارست الأبوّة الذكوريّة سطوة هائلة في تحديد طرز العلاقات والاختيارات والسلوك العامّ والانتماء ، وصاغت العالم السرديّ عند محفوظ ، وتدرّج نسغها المتصاعد من بُعده الواقعيّ إلى الميتافيزيقيّ إلى الملحميّ ، فتطوّرت الأبوّة الذكوريّة من مستواها المباشر إلى سلسلة متواصلة من الإيحاءات الأكثر شمولاً ، فأصبحت الحارة كونًا ، والأبناء رسلاً ، والآباء أربابًا ، والأحداث تاريخًا مستعادًا .

تصلح رواية «بداية ونهاية» التي صدرت في عام ١٩٤٩ أن تكون نموذجًا ابتدائيًا لتمثيل تلك الفكرة في بُعدها الأوّليّ ، فبوساطة السرد الرتيب المتدرّج بنى محفوظ عالمًا هدف منه إلى استخلاص عبرة ، مفادها أنّ أيّ تطلّع غير أخلاقيّ خارج النظام الأبويّ ينتظر عقابًا صارمًا ، فالشخصيّة أسيرة رهانات أخلاقيّة ، وطبائع جاهزة ، وينبغي عليها أن تكون موضوعًا لطبائعها الأوّليّة ، وتكافأ في نهاية المطاف طبقًا لشروط خارجة عن إرادتها . استثمرت الرواية جانبًا من الحياة المصريّة في منتصف ثلاثينيّات القرن العشرين ، تردّدت فيها جملة من الأحداث التاريخيّة ، شكّلت خلفيّة للأحداث المتخيّلة .

وفي هذه الرواية ، وعدد من الروايات السابقة لها ، مثل «القاهرة الجديدة-١٩٤٥» و«خان الخليلي-١٩٤٦» و«زقاق المدقّ - ١٩٤٧» اهتم محفوظ بدرجة ملحوظة بتمثيل الأحداث التاريخيّة والاجتماعيّة . ومثل أيّ عالم تقليديّ تقيّده مفاهيم الكرامة والسمعة ، فإنّ الشخصيّات في «بداية ونهاية» ، ثمّ في «الثلاثيّة» و«أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش» تدفع ثمنًا باهظًا من أجل خداع الآخرين بأنها سوّية في كرامتها وسمعتها . وتتضاءل نوازعها الفرديّة بإزاء عالم مؤثّث بالقيم الاجتماعيّة الجاهزة التي تسللت إلى النصوص من العالم

الخارجيّ؛ فالتمثيل السرديّ لا يقطع النصوص عن حواضنها المرجعيّة، إنّما يبني نماذج قيميّة مناظرة لقيم الواقع، من أجل أن يبلور عظة اعتباريّة تُستخلص من مصائر الشخصيّات، وحينما تتجرأ شخصيّة على الإعلان عن درجة ما من التطابق بين رغباتها الخاصّة وحياتها، فإنها تتحمّل وحدها وزر اختيارها، وحيثما تُشغل الشخصيّات بتطلعاتها الفرديّة، يغيب الهمّ الجماعيّ، فالتنميط الجاهز لا يسمح بنمو القيم الكليّة إلاّ في نماذج رمزيّة أبويّة الثقافة، ولا يتجسّد ذلك في شخصيّات لها تطلّعات فرديّة ضيّقة.

تصوّر رواية «بداية ونهاية» انهيار أسرة «آل كامل علي»، وهي صورة مصغّرة لما سيكون عليه لبّ تجربة محفوظ في أعماله الكبرى، كانهيار الأسر والسلالات وتفككها في «الثلاثيّة» و«أولاد حارتنا» و«ملحة الحرافيش». ولا يقصد بالانهيار والتفكك موت الأب فقط، إنّما انهيار النموذج الأخلاقيّ الذكوريّ الذي تمثّله كلّ أسرة أو سلالة متماسكة وسويّة، فبموت الأب أو باختفائه يتعرّض العالم السرديّ فجأة للتدهور، وكأنّ الحضور الرمزيّ للأبويّة يحول دون انفراط العقد المقدّس الذي يحكم الترابط الأسريّ أو السلاليّ.

اختلّ العالم في «بداية ونهاية» حالما توفي الأب تاركًا أسرة من الأمّ والابنة والأخوة الثلاثة. وما تلبث أن تصبح هذه الشخصيّات الخمس وسائل تتجسّد من خلالها نماذج قيميّة متناحرة، تؤدّي بالأسرة في نهاية المطاف إلى الهلاك؛ فالأب الذي كان قد احتكر الفضائل برمزيّته الذكوريّة القويّة، ترك بموته كلّ شيء تحت سيطرة الأمّ التي، وبفعل كونها أنثى تابعة، لا يعنى السرد التقليديّ، إلاّ في إبراز مخاوفها الأموميّة من ضيق العيش، وانهيار الأسرة، فتقتّر على أولادها، وتعيش إلى الأخير هاجس الحاجة الماديّة، وتهمل الدور القيميّ- التربويّ الذي صمّم في الأصل ليكون للأب فقط، ولا يجرؤ أحد على القيام بتمثيله سواه، فالمرأة تابع في النظام الأبويّ، كائن هش لا دور له، إلاّ كظلّ للأب- الذكر.

يؤدي موت الأب إلى كشف عورات الأسرة، فيتخلخل نظام حياتها اليوميّ

والمعيشيّ ، ويخيّم عليها شبح المجاعة والضياع والحيرة والتفكّك ، بعد أن كانت تنعم بالطمأنينة والهدوء والتماسك ، ومع أنّ الشخصيّات تواصل حياتها ، لكنّها تفتقر لأيّ مركز تدور حوله ، فتتحلّل أواصرها شيئًا فشيئًا ، وتتناثر بعد مدّة وجيزة من موت الأب ، وتنزلق إلى شبكة من الأخطاء التي كانت متوارية بانتظار اختفائه . لا تحتفي الرواية بصورة الأب المجسّدة ، فلا نعرف عنه سوى اسمه ووظيفته ، لكنّ حضوره الكاسح في حياة الأسرة جعل غيابه مصدرًا لقلق عظيم ، فكأنّها دفعت إلى حافة هاوية بانتظار هلاك محقّق . وفور اختفاء الأب تظهر شخصيّات الأبناء الذكور إلى الواجهة . فيستأثر الإخوان الذكور «حسن» و«حسين» و«حسنين» بمكانة أساسيّة في مساحة السرد ، وبالمقابل تدفع الأخت «نفيسة» إلى منطقة الخطأ ، والمرأة التي تنزلق إلى خطأ أخلاقيّ تتلقى عقابًا حتميًا صارمًا .

بذرت الرواية من بدايتها وعودًا كبيرة مثّلتها طبائع الشخصيّات ، وجاءت النتائج في الختام متوافقة مع تلك الوعود ، ومُؤكّدة لها ، فقد أظهر الابن الأكبر «حسن» تمرّدا على نظام الأسرة ، فهو غير مطيع ، وغير مؤمن «كأنّه كان وثنيًا بالفطرة» ، وقد «طُبع على العبث ، فلم يعد قلبُه تربة صالحة لبذور العقيدة ، وما انفكّ يتّخذ منها مادّة لمزاجه ودعابته»(١) . ويرى أنّه يعيش في الدنيا «على افتراض أنّه لا يوجد بها أخلاق ، ولا ربّ ، ولا بوليس»(٢) . فينزلق إلى الرذيلة والفسق ، ويعمل فتوّة في مكان مدنّس بالإثم ، ويصبح خليلاً لعاهرة ، وبائعًا للمخدّرات ، وتكون نهايته موافقة للمقدّمات التي بذرها السرد في مطلع الرواية : يتعرّض لاعتداء ، وسلب ، ويطارد كمجرم ، ويقرّر الهرب ، ويفكّر بمغادرة البلاد نهائيًا .

---

(١) نجيب محفوظ ، بداية ونهاية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٤ ، ص١٢ .

(٢) م . ن . ص١٢٥ .

أمّا الأخ الأوسط «حسين» فيظهر «راسخ العقيدة عن وراثة»[١] ينتمي إلى القطيع، ويكون ولائيًا في انتمائه، فلا يجرؤ على إبداء أيّ تطلّع، حتى أنّه يتخلّى عن فتاة كادت تنمو بينهما علاقة حبّ من أجل أسرته. ويبدو «حسين» نموذجًا للشخصيّة الامتثاليّة التابعة، فهو يتقبّل ما يُعرض عليه، لا يبدي أيّة مقاومة، وليس له تطلعات خاصّة، فكأنّه صمام الأمان لأسرة ما تنفكّ تنحدر إلى الحضيض، لكنّ استقامته التي ورثها كطبع لا تحول دون ذلك، مع أنّه يجنّب نفسه أيّ ضرر كما وقع لأخويه وأخته؛ لأنّه لا يخوض صراعًا من أجل نفسه، ولا من أجل غرائزه، ولا يفكّر في تغيير أحواله، فإنّ الرواية تهمله، حتى أنّها لا تأتي على ذكر مآله.

أمّا شخصيّة الأخ الأصغر «حسنين»، فهي أكثر الشخصيّات تحوّلاً في الرواية. كان «يسلّم بالإيمان تسليمًا وراثيًا لا شأن فيه للفكر»، و«لم تتسلطن العقيدة على فكره، ولم تشغل باله كثيرًا، ولكنّه لم يجد نفسه خارجًا على حقائقها قط»[٢]. وهو الوحيد الذي كان يبدى اهتمامًا واضحًا بتطلعاته الشخصيّة والطبقيّة، فتدفعه غريزته لخطبة ابنة الجيران «بهيّة»، بيد أنّه يتخلّص منها حالما يتخرّج في الكلية الحربيّة برتبة ضابط، ويتلاعب، على نحو لا يقبل اللبس، بالقيم الدينيّة الموروثة، بما يوافق مصالحه ورغباته.

وفي الوقت الذي تنشط في جسد «حسنين» رغبات متأجّجة، وهو يعيش في مجتمع يستهين بالمرأة، يتمتم مع نفسه «انكحوا ما طاب لكم من النساء، هذا أمرك يا ربّ، ولكنّ هذا البلد لم يعد يحترم الإسلام»[٣] ولمّا يحذّره أخوه من مغبّة التمادي في إغراء ابنة الجيران التي خطبها، وحاول استمالتها كثيرًا للنيل منها، يكون جوابه، تعبيرًا عن إصراره للمضيّ في سلوكه هذا، «والله يا

(١) بداية ونهاية. ص١١.

(٢) م. ن. ص١١ و١٢.

(٣) م. ن. ص٥٧.

أخي لو وضعوا الشمس في يميني ، والقمر في يساري ، على أن أتركها ما تركتها ، أو أهلك دونها»[1] . فهو يتلاعب- متهكمًا- بجزء من الموروث الدينيّ لكي يسوّغ بها أفعاله ، ويهجر الفتاة بسرعة حينما تعوم في عالمه فتاة ثريّة من طبقة أعلى «إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها»[2] .ويذهب بعيدًا في استيهاماته – الجنسيّة – الطبقيّة ، فيقول لنفسه «ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسيّ ، ولكنّه غزو كامل وفتح مظفّر»[3] .

عاش «حسنين» هواجس مزدوجة ، فقد أراد أن يشبع رغباته ، ويغادر وضعيّته الطبقيّة التي يراها دونيّة ، وفي الوقت نفسه رأى أن فقر أسرته عار ، وكانت أحلامه في الارتقاء الطبقيّ أمرًا لازمًا ينبغي عليه المضيّ في تحقيقها إلى النهاية . أمّا الأخت الدميمة «نفيسة» ، التي أبرزها النصّ منقادة وحائرة ومستسلمة ، ومجبرة على امتهان الخياطة ، فسرعان ما تنخرط في علاقة مع ابن بقّال الحيّ ، وبها يستبدل أخرى بسهولة بالغة ، كما استبدل أخوها حسنين «بهيّة» فتنحدر ، بحجّة البحث عن المال ، إلى ممارسة البغاء دون أن يظهر أنّها تجني من مهنتها شيئًا ، فالمرأة مدفوعة إلى السقوط في الخطأ ، وتبدو هشاشة «نفيسة» في غياب الأب أكثر ظهورًا ، فتتحوّل وضعيّتها من التبعيّة الخاملة إلى السقوط الأخلاقيّ ، الذي يفضي بها إلى الهلاك كعقاب مؤكد يذكّر بأن الخطأ الأنثويّ محفوف بخطر جسيم ، يكون عقابه عبرة .

تخرج الشخصيّات عن مساراتها الصحيحة بعيد وفاة الأب مباشرة ، فيدفع الأخ الكبير والأخت إلى الرذيلة ، أو يلجآن إليها ، ويتقبّل الأخ الأوسط حالته موظفًا مغمورًا كأنّه قدر لا قبل له بمواجهته ، أمّا الأخ الصغير «حسنين» ، فتقوده تطلعاته الفرديّة الضيّقة إلى نهاية مأساويّة : فبسبب مبالغته في الخوف على

---

(١) بداية ونهاية . ص٦٦ .

(٢) م . ن . ص ٢٤٢ .

(٣) م . ن . ص٢٨٠ .

سمعته ، وهو يعدّ نفسه للارتقاء الطبقيّ ، يعيش أزمة قلق متواصل ، فعوَز الأسرة يلاحقه كتيّار جارف يذكّره بالماضي ، وضعفه لا يأتي من سلوكه فقط ، إنّما من أنّه نموذج تفضي أفعاله المقررة سلفًا إلى عقاب ذي طبيعة أخلاقيّة ، تتّصل بالسمعة والكرامة اللتين تتحوّلان عنده إلى معتقد ، فتقتحم عالمه أحداث تتّصل بأسرته وتضع حدًا نهائيًا لطموحاته وحياته : يضبط أخوه بجرائم التهريب ، وممارسة الرذائل ، فيطعن طعنات قاتلة ، ويلوذ بالبيت ، ثمّ تضبط أخته في بيت للدعارة .

وفي الوقت الذي يسمح لأخيه باتّخاذ قرار الفرار من البلد ، يدفع بأخته إلى الموت ، وذلك بإلقاء نفسها من جسر على النيل انتحارًا ، وكلّ هذا لا يحدث توازنًا في داخله ، بعد أن حالت الأحداث دون طموحاته الطبقيّة والوظيفيّة ، لذا يقرّر ، هو الآخر ، الانتحار بالطريقة ذاتها التي اختارت بها أخته نهايتها ؛ ولأنّ الأمّ والأخ الأوسط ظلاّ دون تغيير يذكر في مسار حياتهما ، فلم يلحق بهما أيّ عقاب ، فأهمل مصيرهما النصّ ، ولم يأت على ذكرهما ، وبذلك تنتهي الرواية بنهاية أشدّ تأثيرًا من البداية ، وكأنّ المصائر مقررة مسبّقًا ، فالأسرة الدخيلة على القاهرة ما سُمح لها قطّ بأن تكون عنصرًا عضويًا في مجتمع المدينة ، حتى إن قبر الأب ما كان أكثر من رمز لضياع الأبناء «المخجل في هذه المدينة الكبيرة»[1] .

بدأت الرواية بحدث موت الأب ، ولكنّها انتهت بفناء أسرة ، فغياب عنصر القوّة والديمومة الذي يمثّله الحضور الرمزيّ للأب وقيمه ، يتأدّى عنه انهيار شامل يلحق الجميع ، لأنّ العالم الذي يقوم السرد بتمثيله مشبع بالمغذّيات الأخلاقيّة التي تتمركز حول قيم الأبوّة والذكورة ، وكلّ مروق عن نظام القيم ينتهي إلى عقاب لا مناص منه . وبالتوازي ظهر المكوّن الأنثويّ خاملاً في الرواية ، فالنساء مجرّد أطياف يتمّ التلاعب بهنّ ، واستبدالهنّ في أقرب فرصة ممكنة تتاح

---

(١) بداية ونهاية . ص١٧ .

للذكور، كما ويتمّ هجرانهن ببساطة واضحة : تهجر «نفيسة» وتتحوّل إلى مومس، وتهجر «بهيّة» وتهجر ابنة «الباشكاتب»، فصوت الأنوثة الخامل تعبير عن ضآلة دورها في عالم قام السرد بتمثيله على نحو شديد الشفافية .

أدّى انبثاق الهموم الفرديّة للشخصيّات إثر وفاة الأب إلى غياب الاهتمام بالأحداث العامّة . وظهور انطواء على النفس، فحضور الأب أتاح للآخرين مجالاً للانخراط في الهموم العامّة، والتفتّح الطبيعيّ على العالم، وبفقدانه انكفأ الجميع إلى ذواتهم، فتآكلوا حينما وُضعت تطلعاتهم الفرديّة بمواجهة عالم ثابت من القيم الاجتماعيّة السائدة . مثّلت هذه الرواية ثبات العالم المرجعيّ، واقترحت الثمن الذي ينبغي أن يدفعه كلّ من يريد تغيير ثباته، فتكون قد دشّنت لبداية التأزّم الواقع في صلب ذلك العالم الذي راح يكفّ، بمرور الزمن، عن الوفاء بحاجات الفاعلين الاجتماعيّين فيه .

٤ . الاستبداد الأبويّ: من التماسك إلى التفكّك:

أخذت تلك العلاقات التي انفرط عقدها حال اختفاء الأب في رواية «بداية ونهاية» مستوًى كبيرًا من الاهتمام والتفصيل في «الثلاثيّة»، ففيها رسم محفوظ، منذ البداية ،إطارًا عامًا للعالم السرديّ الذي سوف تدور فيه أحداث الرواية، فقدّم حكاية أسرة من الطبقة الوسطى، على خلفيّة الاحتلال الاستعماريّ الإنجليزيّ لمصر، يتنازعها مفهوم وتاريخ، المفهوم المهيمن هو الأبويّة، والتاريخ هو تفكّك الطبقة الوسطى بفعل النزعات الفرديّة . ويمكن تأويل «الثلاثيّة» على أنّها مدوّنة من التمثيل السرديّ، صوّرت مستويين كبيرين من التجارب : مستوى أفول الأبويّة ودعامتها الاستعماريّة، ومستوى بزوغ الهُويّات الفرديّة وتحقيق الاستقلال الوطنيّ، فكلما حقّق الأفراد خروجًا على نظام القيم الأبويّة، وانخرطوا في التعبير عن ذواتهم كفاعلين اجتماعيّين، تحقّق انهيار في مفهوم الأبويّة بدلالته القيميّة والاستعماريّة .

انتهت الثلاثيّة بتفكك النظامين الأبويّ والاستعماريّ، ولكنّ خلف هذا

الانهيار العامّ قبعت الدلالة الأكثر أهميّة فيما نرى للثلاثيّة ، فتحرّر الأفراد من هيمنة الأبويّة أفضى بهم إلى السقوط في هوّة الفوضى : الغرائز ، والنزوات ، والحيرة ،وتضارب الآراء والمواقف ، والانتهازيّة ، والتنازع على الأدوار ، فالمجال العامّ ينفتح أمام الأفراد كلّما انحسرت الأبويّة ، وتوارى نفوذها . تهمين في بداية الرواية صورة الأب ، أحمد عبد الجواد ، فيما كافّة الشخصيّات الأخرى شاحبة الحضور ، وتنتهي الرواية وقد امتلأ المجال العامّ بالأحفاد المتعدّدي المشارب ، والمنازع ، والأيدلوجيّات ، دون آباء .

بدأت الثلاثيّة بتمثيل عالم متماسك ومتجانس في رؤاه العامّة ، وانتهت بتمثيل عالم ممزّق ومتناحر بسبب انهيار نسق القيم الأبويّة ، الأمر الذي شوّش ذلك العالم ، وفضح نزوات أفراده بعد أن وفّرت القيم الأبويّة غطاء لكلّ سلوك وتصرّف . في النهاية تمزّق العقد الرمزيّ الذي كان يحمي العائلة الأبويّة ، ذلك العقد القائم على الخوف ، والتراتب ، والاستئثار بالدور الأول ، واختزال الأنوثة . فأصبح مسار الأبويّة في صعوده وهبوطه أحد الرهانات الكبرى للشخصيّات الفاعلة في النصّ ، من الطاعة العمياء للأب ، إلى التمرّد عليه ، ثمّ محاكاته بسخرية ، وصولاً إلى التحرر من سطوته الرمزيّة والفعليّة .

أخفى المسار الصاعد للأحداث دلالة قيميّة متراجعة إلى الوراء ، فكلما نمت الهُويّات الفرديّة للشخصيّات جرى نزع المشروعيّة عن قيمها الذاتيّة ، فيغيب التوازن ، ويهتزّ العالم المتخيّل ؛ فالشخصيّات التي كانت مأسورة داخل بيت الأب ، وخاضعة لمفهومه ، تتفكّك روابطها ، وتقع ضحيّة المنازعات ، والاختيارات ، والتجارب . وتنتهي الثلاثيّة وقد عجّ عالمها السرديّ باضطراب كامل يستحيل إعادة التوازن إليه .

انطلقت الأحداث من لحظة توازن وانتهت بفوضى شاملة ، وانتقلت من البعد الفرديّ الأبويّ للعلاقات الاجتماعيّة إلى البعد الشامل والمتعدد والجماعيّ ، الذي لا يمكن السيطرة عليه ، وإذا راقبنا نبرة السرد ، ومسار الأحداث ، وعلاقات الشخصيّات فيما بينها ، وتوسّع المكان ، وظهور الأجيال

الجديدة ، وانبثاق الأيدلوجيّات المتناقضة ، ارتسمت أمامنا صورة انهيار عامّ لمنظومة القيم القديمة ، أكثر ممّا ارتسمت صورة لنظام قيميّ جديد ، فالسرد مشدود إلى التعبير عن مركز ، تمثّله الأبويّة الذكوريّة ، وبالخروج المتنامي عليها من قبل جيل الأبناء والأحفاد يتعاظم إحساس بالعدميّة والضلال ، والحيرة والفوضى ، حتى إن كثيرًا من الشخصيّات ظلّت عالقة في وسط معتم ، لا هي قادرة على المضيّ في إنتاج قيم بديلة ، ولا هي قادرة على الأخذ بالقيم التقليديّة .

انفراط عقد الأبوّة لم يدفع بعقد بديل ، على العكس أوحى بانحلال خطير ، وغامض ، لا مرجعيّة له ، وكأن الشخصيّات بلغت حافة الهاوية . فلا تقترح التناقضات التي ما انفكت تتناسل في نهاية الرواية أيّ بديل يحتويها ، ولا توحي بأنها سوف تفرز نسقًا مغايرًا من القيم البديلة ، فقد تصدّع التماسك الابتدائيّ الذي مثّله أحمد عبد الجواد ، وباتساع المكان ، وظهور الأجيال الجديدة ، تفاقم حسّ عارم بالبهيميّة ، ليس البهيميّة الحسّيّة فقط ، إنّما الأيدلوجيّة ، والدينيّة ، فكأنّ الخروج على الأبويّة الناظمة للعلاقات هو مروق عن أبويّة مقدّسة حافظة للسلالة وخلودها ، وهو أمر سيظهر له تطوير بالغ الدلالة في «أولاد حارتنا» ، ثمّ في «ملحمة الحرافيش» .

بدأت أحداث العالم المتخيّل في «الثلاثيّة» بانتظار السيّدة «أمينة» لزوجها «أحمد عبد الجواد» في وقت متأخر من الليل ، وختمت وهي تنتظر الموت فاقدة الوعي . فكرة الانتظار الأنثويّ جزء من هيمنة ثقافة الأبوّة ، فالمرأة في حالة انتظار للرجل أو الموت ، وذلك هو وضع التابع . شكّل انتظار المرأة مدخلاً مناسبًا لفتح الأفق أمام حالة الترقّب . انفتح السرد بالمرأة المنتظرة ، فزوّد المؤلّف القارئَ بمعلومة مهمّة في موضوع الانتظار . كانت «أمينة» في الأربعين من عمرها حينما بدأت الأحداث في تلك الليلة ، فاتضح أنّ «أحمد عبد الجواد» تزوّجها وهي دون الرابعة عشر من عمرها . مضى على انتظارها الليليّ ربع قرن . ما الذيّ أفضى إليه انتظار «أمينة» كتابع لا يعرف الكلل طَوال هذه المدّة ، لزوج يمضي مستغرقًا في متع الليل التي لا تنتهي؟ وضعت الصفحات الأولى من الرواية

الجواب الآتي : «تفانت في الطاعة حتى كرهت أن تلومه على سهره ، ولو في سرّها ، ووقَر في نفسها أنّ الرجولة الحقّة والاستبداد والسهر إلى ما بعد منتصف الليل ، صفات متلازمة لجوهر واحد»[1] .

ما الجوهر الذي تشير إليه «أمينة» دون أن تسميه غير الأبوّة الذكوريّة؟ فلكي تتركّب صورة رجل حقيقيّ : ينبغي أن يكون ذكرًا ومستبدًا وحرًا في سهره الليليّ ، وعلاقاته النسائيّة . لم تأت «أمينة» على واجبات الأبوّة ، ففي انتظارها الطويل «وقر» في نفسها أن تلازم تلك الصفات حكر على الرجل ، فلا ينبغي مساءلته عليها . الذكورة والاستبداد وحرّيّة الرغبات الجسديّة للرجال ، وتحويل الجسد الأنثويّ إلى موضوع للمتعة ، كانت على الدوام الدعامات للثقافات التقليديّة ، فبها يرتقي الرجل من كونه كائنًا طبيعيًا إلى كونه فاعلاً ذكوريًا في مجتمع لا يرى تلك التمايزات بين أفراده ، ويسكت عن سلوكهم ، ولا يفكر بأسبابها . العمى والصمت والجهل ، صفات تتلازم لكي تنبثق «الرجولة الحقّة» ، ولهذا تكرّست شخصيّة «أحمد عبد الجواد» على مستوى التفكير الواقعيّ في «الثلاثيّة» ، وتكرّست شخصيّة «الجبلاوي الكبير» في رواية «أولاد حارتنا» على مستوى التفكير الميتافيزيقيّ ، وتكرّست شخصيّة «عاشور الناجي» في «ملحمة الحرافيش» على مستوى التفكير التجريديّ .

عرف «أحمد عبد الجواد» الوحدة والتمزّق ، والتماسك والانقسام ، شأنه شأن النماذج الأبويّة الكبيرة التي تعلن الفضائل وتخفي الرذائل ، فهو «جبل وحده» و«ليس مثله أحد في الرجال»[2] ، وهو النموذج المصفّى للذكورة ، لكنّه يعيش انشطارًا متواصلاً لا يعيه ، كان «يخلع مزاحه» خارج البيت ليحتفظ بوقاره ومكانته . فكيف تتمرأى صورة الرجل في أعين الآخرين؟ فصّل محفوظ وجوه أحمد عبد الجواد المتعددة : «وجه خاشع ، خافض الجناح ، تقطر التقوى

---

(١) نجيب محفوظ ، بين القصرين ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص٨ .

(٢) نجيب محفوظ ، السكريّة ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ٢١٣ .

والحبّ والرجاء من قسماته أمام الله، ووجه بسّام مشرق أمام أصحابه، ووجه حازم صارم أمام آل بيته».

وترتّب على كلّ هذا أمر مهمّ، «فلا الناس يعرفون السيّد الذي يقيم في بيته، ولا أهل البيت يعرفون السيّد الذي يعيش بين الناس»، فقد «جمعت حياته شتّى المتناقضات التي تتراوح بين العبادة والفساد، وحازت جميعًا على رضاه على تناقضاتها دون أن يدعم هذا التناقض بسند من فلسفة ذاتيّة أو تدبير، ممّا يصطنع الناس من ألوان الرياء». كان «يصادق فيفرط في مودته، ويعشق فيذوب في عشقه، ويسكر فيغرق في سكره، مخلصًا صادقًا في كلّ حال». وهو كما تصفه «زبيدة» رجل مظهره الوقار والتقوى، وباطنه الخلاعة والفجور»، وهو «زير نساء، وعبد شراب» و«قارح فاجر»، و«الرجل الذي يفوح عرقه بالمجون، والعربدة، والطرب»، وهو الذي «لم ير في أيّة امرأة إلاّ جسدًا»، و«لعله تمنّى لو كان الله قد خلق البنات على طبيعة لا تحتّم الزواج، ولعلّه تمنّى في الأقلّ لو لم يكن أنجب إناثًا قط»، فإنجاب الإناث، كما يقول «سرّ لا حيلة لنا فيه». وهو الرجل «الصارم الجبّار الرهيب التقيّ الورع الذي يقتل من حوله رعبًا». وهو أب ذو «طبيعة خرقت المألوف من الطبائع». وقد أحلّ «لنفسه ما لا يحلّ لأحد من ذويه»[1].

ارتدى الراوي العليم قناع المؤلّف، فظهر وكأنّه المؤلّف الضمنيّ للرواية، فأجمل المزيج المركّب لشخصيّة أحمد عبد الجواد، فقد كان يمارس الحياة، بكلّ تنوعاتها دون أن يكون «مثقل الضمير بإحساس خطيئة، أو وسواس قلق، فهو يمارس حقًا منحته إياه الحياة، وكأنّما لا تعارض بين حقّ الحياة على قلبه وحقّ الله على ضميره، فلم يشعر في ساعة من حياته بأنّه بعيد عن الله أو عرضة لنقمته، وآخاه في السلام. أكان شخصين منفصلين في شخصيّة واحدة؟!.. أم كان اعتقاده في السماحة الإلهيّة بحيث لا يصدّق أنّها تحرم هاتيك المسرّات

(١) بين القصرين، انظر الصفحات: ١٩، ٣٦، ٤٢، ٢٠، ٨٨، ٨٩، ٢٨٤، ٩٤، ٢٥١، ٢٣٧، ٣٦٨.

حقًا، وحتى في حال تحريمها فهي حَرِيّة بأن تعفو عن المذنبين ما لم تؤذِ أحدًا؟! الأرجح أنّه كان يتلقّى الحياة بقلبه وإحساسه دون ثَمّة تفكير وتأمّل. وجد بنفسه غرائز قويّة يطمح بعضها لله فراضها بالعبادة، ويتحفّز بعضها الآخر للذات فأرواها باللهو، وخلطها بنفسه جميعًا آمنًا مطمئنًا دون أن يشقّ على نفسه بالتوفيق بينها».

وقد نجح عبدالجواد في التوفيق بين «الحيوان المتهالك»على اللذات، وبين «الإنسان «المتطلّع إلى المبادئ العالية توفيقًا ائتلافيًا يجمعهما في وحدة منسجمة، لا يطغى أحد طرفيها على الآخر، ويستقلّ كلّ منهما بحياته الخاصّة في يسر وارتياح، كما وفّق من قبل في الجمع بين التديّن والغواية في وحدة خالية من الإحساس بالذنب والكبت معًا». وبالإجمال، فهو كما وصفته «جليلة» إحدى خليلاته «بِركة فسق»، ولهذا فإنّ بيته «يخضع خضوعًا أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حدّ لها، هي بالسيطرة الدينيّة أشبه»[١].

نوازع أحمد عبد الجواد أحالته إلى كائن باحث عن اللذّة، والعلاقة الجنسيّة لديه هي خلاصة للمتعة[٢]، تلك الازدواجيّة تتجلّى بأفضل أشكالها في موقفه من الثورة ضدّ الإنجليز، «طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملاً وإعجابًا، ولكنّ الأمر يختلف كلّ الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه، كأنهم جنس قام بذاته خارج نطاق التاريخ، هو وحده الذي يرسم لهم الحدود لا الثورة ولا الزمن ولا الناس، الثورة وأعمالها فضائل لا شكّ فيها ما دامت بعيدة عن بيته. .فإذا طرقت بابه، وإذا تهددت أمنه وسلامةَ وحياة أبنائه، تغيّر طعمها ولونها ومغزاها، انقلبت هوسًا وجنونًا وعقوقًا وقلّة أدب، فلتشتعل الثورة في الخارج، وليشارك فيها هو بقلبه كلّه، وليبذل لها ما في وسعه من مال، وقد فعل، ولكنّ البيت له وحده دون

(١) بين القصرين. ص ٤٣، ٢١٦، ٢٥٦، ٢٢٧.

(٢) الإسلام والجنس، ص٣٣٤.

شريك ، ومن تحدثه نفسه فيه بالاشتراك في الثورة ، فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز»[1] .

خلط أحمد عبد الجواد بين الثورة على النظام الاستعماريّ والثورة على النظام الأبويّ ، واعتبرهما متلازمتين ، فحال دون التعبير عن الموقف الوطنيّ لابنه ، لأنّ ثورته يمكن أن تقوّض النظامين المتواطئين ، فالأب مساند للثورة باعتبارها انفعالاً عاطفيًا مثيرًا للإعجاب ، لكنّه مناهض لها بوصفها تضحية تهدف إلى الاستقلال . تصبح الثورة تمرّدا ، وهوسًا ، وجنونًا ، وعقوقًا ، حينما ينخرط فيها أحد أبنائه/أتباعه ، لأنّه هو الذي «يرسم لهم الحدود لا الثورة ولا الزمن ولا الناس» . فيكون الخروج عليه وليس على المستعمر . اعتقد أنّ الانخراط في الثورة سيفضي إلى تفكّك عرى الهيمنة الأبويّة ، فهو ينقل الفعل من مستوى الثورة على الاستعمار الخارجيّ إلى مستوى التمرّد على الاستعمار الأبويّ ، وكما أنّ المستعمِر لا يقبل شريكًا ، فأحمد عبد الجواد ، بوصفه ممثلاً للنظام الأبويّ ، لا يقبل شريكًا له في بيته ، ومَن يقرر الثورة على الإنجليز إنّما يثور على سلطته الأبويّة .

ثَمّة تواطؤ بين الأبويّة والاستعمار ، فكما أنّ الاستعمار لا يقبل تحرر الشعوب ، لا تقبل الأبويّة حرّيّة أتباعها ، ففكرة التبعيّة حاضرة في كلّ من السياسات الاستعماريّة والأبويّة على حدّ سواء ، ومن يتمرّد عليهما لا يقبل كثائر ، إنّما يوصف بأنّه مخرب ومتمرّد وعاصٍ ، ولهذا يتعثّر «فهمي» في ثورته ، لأنّ الأبويّة تحول دون إطلاق ثورته ضدّ الاستعمار ، فالخوف والتردد يلازمانه ، لأنّ الأبويّة مسخت ثورته الداخليّة كتابع لها ، ولهذا يدفع حياته ثمنًا للخروج عليها أكثر ممّا يكون ضحيّة للاستعمار . وفي نهاية المطاف يجد كلّ من الاستعمار والنظام الأبويّ نفسيهما في مواجهة تمرّد شامل يخوضه التابعون . تنتهي «الثلاثيّة» وقد تلاشت هيمنة الاستعمار والأبويّة على حدّ سواء ، لكنّ

---

(١) بين القصرين ، ص ٤٠٠ .

فوضى شاملة على مستوى الانتماءات، والصراعات، والقيم، والعلاقات، والمصالح، تنبئ بأنّ عالم الثلاثيّة، باعتباره عالمًا تمثيليًا للمجتمع المصريّ، اتجه إلى مرحلة مضطربة، تحتمل كثيرًا من الأخطار الآتية!

اختزل محفوظ في «الثلاثيّة» مسارًا تاريخيًا لأسرة تعيش بين عصرين، وطرازين مختلفين من طرز الحياة، طراز يتّصل بنمط القيم في القرون الوسطى، وطراز يتّصل بالعصر الحديث. وهو أمر كان المويلحي قد أثاره في «حديث عيسى بن هشام» بصورة عميقة، حينما قام بتمثيل التحوّلات الاجتماعيّة في نهاية القرن التاسع عشر، لكنّ المشهد السرديّ الشامل الذي رسمه محفوظ في «الثلاثيّة» أكثر أهميّة وتنوعًا.

بدأت «الثلاثيّة» بأسرة تنتمي في علاقاتها إلى القرون الوسطى، حيث الطاعة العمياء للأب، والسيادة المطلقة له، والخضوع الكامل للقيم التي يحملها، فيظهر مجتمع الحريم، والجواري اللواتي يلحقن بسيّداتهنّ عند زواجهنّ، والشخصيّات النسويّة مبرقعات، وليس لهنّ أيّ تطلع سوى الزواج، والجواري تابعات لهنّ (نور، سويدان، جلجل) والغواني يسعين في إشباع لذّات الرجال، والآباء يبحثون عن ترابطات للارتقاء بالمستوى الاجتماعيّ عبر مصاهرات من الطبقات العليا، أو ما تبقّى منها، كما ظهر في ربط الأسرة ببقايا الأرستقراطيّة التركيّة، حينما وافق الأب على زواج الابنتين خديجة وعائشة من عائلة «آل شوكت»، وزواج ياسين من عائلة «آل عفت».

أشارت الرواية إلى أنّ الطبقات العليا، ممثّلة بالأسر الكبيرة، ذات الأصول التركيّة، «كانت تحتقر التعليم لأنّها مكتفية لا حاجة لها به»[1]. إلى جانب حضور فكرة عزل النساء وحرمانهنّ من الاختلاط، إلى درجة منع فيها أحمد عبد الجواد زوجته أمينة من حضور جنازة ابنها فهمي إثر مقتله، والمشاركة في

(١) بين القصرين. ص ٢٧٥.

نعشه[1] ، كما أنّ علاقات التزاوج للذكور والإناث جرت في وسط اجتماعيّ مغلق ، ودون أيّ تعارف مسبّق ، مثل زواج عائشة وزواج ياسين . وفُهم زواج البنات على أنّه نوع من انتهاك العرض والهيبة الاجتماعيّة ، وربّما وصل إلى درجة الاغتصاب ، فقد لازم الغضب أحمد عبد الجواد عند تزويج ابنتيه ، فكأنّ شرفه انتهك ، وتصاعدت لديه مشاعر السخط والتبرّم ، فلا يتبدّد كلّ ذلك إلاّ ليلاً في مجالس بنات الهوى .

أحالت التربية الأبويّة المتشدّدة أسرة أحمد عبد الجواد إلى كتلة مذعورة وسلبيّة ، فالطاعة العمياء والخوف ، والمواربة في المواقف ، سلوك شائع ، ففهمي كان سلبيًا في مواقفهِ ، فبين زملائه الثائرين كان يتأخر ، أو يلوذ مرتعدًا بمكان آمن عند مواجهة الإنجليز ، والخوف المستبدّ به يحول دون الانخراط الكامل في ثورته ، لأنّه خاضع لنظام عائليّ كَبحهُ من التصريح بموقفه ضدّ الاستعمار ، «كانت أعمال البطولة تتراءى لعينيه باهرة تخطف الأبصار ، وطالما أنصت إلى نداء باطنيّ يهيب به إلى الإقدام والتأسّي بالأبطال ، ولكن كانت تخذله أعصابه في اللحظة الحاسمة ، فما أن تنحسر موجة المعركة حتى يجد نفسه في المؤخرة ، إن لم يكن مختبئًا أو هاربًا»[2] . فيقتل في الوقت الذي يتبلور وعيه بهذا الخوف وأسبابه ، وكأنّ القتل هو عقاب للخروج على النظامين الأبويّ والاستعماريّ . فكرة الوطنيّة لصيقة بالذكورة ، وهي ، كما ذهبتْ «سينيثا إنلو» نبعت بالأساس من وسط عالم مذكّر في تطلعاته وطموحاته وآماله وذاكرته ، واستبعدت فيه النساء[3] .

لكنّ انغلاق الأبويّة على قيم الطاعة عطّل تفجّر قوى الابن الوطنيّة ، وكان

---

(1) بين القصرين . ص ٤٨٠ .

(2) م . ن . ص ٤٧٠ .

(3) هدى الصدّة ، أصوات بديلة : المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث ، ترجمة هالة كمال ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢ ، ص٢٤٤ .

الموت ثمنًا لذلك ، ومثل هذا السلوك المشوب بالحيرة ، والخوف ، والتردد ، شمل الأسرة بكاملها : أمينة وياسين وعائشة وخديجة . وتوارى بمرور الزمن مع جيل الأحفاد ، فالوحيد الذي تصرّف بمنأى عن كلّ هذا هو الأب ، الذي مارس مواربة أكثر خطورة : انقسام الوعي وعدم إدراك التناقضات السلوكيّة والقيميّة ، فقد احتكر الفضائل علنًا في النهار ، وأهدرها في الليل بين الغواني . يشعر المتلقّي باختناق ، شأنه شأن أسرة عبد الجواد ، بحضور الأب ، فخروجه من البيت صباحًا إلى العمل يحدث ارتياحًا «كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل ، وهي تنفكّ عن يديه وقدميه»[1] فلا يرى فيها كمال ، الابن الأصغر ، والأكثر وعيًا ، في الأسرة ، إمكانيّة «تصوّر عالم لا يوجد فيه الأب»[2] . ويكشف السرد الرتيب طبيعة المجتمع التقليديّ الذي يراعي الحدود الطبقيّة والفئويّة ، والأسريّة في علاقاته اليوميّة .

لاحت بدايات التمرّد على النظام الأبويّ حينما فُضح السلوك المزدوج للأب . اكتشف ذلك ياسين أوّلاً ، ثمّ كمال بعد ذلك ، لكنّ النساء : أمينة وخديجة وعائشة ، توهّمن استقامة الأب إلى النهاية ، فلا يجوز تخيّل بقعة معتمة في الصفحة البيضاء للأبوّة ، تلك الأبوّة التي تتقن زرع القهر في قلوب النساء عبر تكريس العبوديّة المطلقة . بدأ التهديد من الداخل ، وسّع زواج البنات والأبناء البعد المكانيّ لحركة الشخصيّات ، فلم يبق «بين القصرين» مكانًا يفي بالحركة المطلوبة ، أصرّ الأب على أن يكون ضيق المكان جزءاً من فلسفة الحجب التي آمن بها . حتى البيت رتّبت أدواره ليكون هو في الأعلى .

أحدث الزواج خلخلة واضحة في مفهوم الحجر المفروض على الأسرة ، وعمّقت كلّ ذلك المروقات المتهتّكة التي مارسها ياسين وزوجته ، فتوسّع الخرق في الجزء الثاني من الثلاثيّة ، حينما بادر كمال إلى إقامة علاقات خاصّة

---

(١) بين القصرين ، ص ٢٤ .

(٢) م . ن . ص٤٦٣ .

بالوسط الأرستقراطيّ المتعلم تعليمًا غربيًا ، وهو غير بقايا الأرستقراطيّة التركيّة التي حرص الأب على مصاهرتها ، وبان مظهر من مظاهر الخروج على الأبويّة حينما فكّر كمال في إجراء قطيعة مع ارتباطاته الاجتماعيّة والدينيّة ، عبر إيمانه بالعلم والفلسفة ، فانتهى إلى ضرب جديد من الاعتقاد «إني ضقت بالأساطير ذرعًا ، غير أنّي في خضمّ الموج العاتي عثرت على صخرة مثلّثة الأضلاع ، سأدعوها من الآن صخرة العلم ، والفلسفة ، والمثل الأعلى ، لا تقل إنّ الفلسفة كالدين أسطوريّة المزاج ، فالحقّ أنّها تقوم على دعائم ثابتة من العلوم وتتّجه إلى غايتها . أمّا الفنّ فمتعة سامية وامتداد للحياة ، غير أنّ مطمعي أبعد من الفنّ منالاً ، لأنّه لا يرتوي إلاّ بالحقيقة »[1] .

تلاشت الهيبة الأبويّة حينما أصبحت موضوعًا لسخرية الأبناء السكارى «ياسين» و«كمال» في إحدى الحانات ، فالتدمير الذاتيّ للأبويّة ينبثق من الداخل . يُظهر كمال جزعًا عميقًا بمفهوم الأبوّة ، والنصّ الطويل الآتي يبيّن ذلك ، وهو حوار داخليّ منحبس في نفس حائرة لم تكتسب بعدُ درجة استقلالها : «أبي! دعني أكاشفك بما في نفسي : لست ساخطًا على ما تكشّف لي من شخصك ، فإنّ ما كنت أجهله منك أحبّ إليّ ممّا كنت أعرف .إنّي معجب بلطفك وظرفك ومجونك وعربدتك ومغامراتك ، ذلك الجانب الدميث منك الذي يعشقه جميع عارفيه ، وهو إن دلّ على شيء فعلى حيويّتك وهيامك بالحياة والناس ، لكنّي أسائلك : لِمَ ارتضيت أن تطالعنا بهذا القناع الفظّ المخيف؟ .لا تعتلّ بأصول التربية ، فأنت أجهل الناس بها . .فما فعلت إلاّ أن آذيتنا كثيرًا وعذبتنا كثيرًا بجهل لا يشفع لك فيه حسن نيّتك . .لم نعرفك صديقًا كما عرفك الغرباء ، ولكن عرفناك حاكمًا مستبداً شرسًا طاغية ، كأنّما كنت أوّل مقصود بالمثل القائل : «عدو عاقل خير من صديق جاهل» ، لذا سأكره الجهل أكثر من أيّ شرّ في الحياة ، فهو المفسد لكلّ شيء حتى الأبوّة

(١) نجيب محفوظ ، قصر الشوق ، مكتبة مصر ، ص٤٤٩ .

المقدّسة ، خير منك أب له نصف جهلك ونصف حبّك لأبنائك . غير أنّي ما زلت أحبّك وأعجب بك حتى بعد أن زايلتك صفات الألوهيّة التي توهّمتها فيما مضى عيناي المسحورتان . أجل لم تعد قوّتك إلاّ أسطورة . لكن لست وحدك الذي تغيّرت فكرته ، الله نفسه لم يعد الله الذي عبدته قديمًا ، إنّي أغربل صفات ذاته لأنقّيها من الجبروت ، والاستبداد ، والقهر ، والدكتاتوريّة ، وسائر الغرائز البشريّة . . قررت أن أضع حدًا لاستبدادك ، استبدادك الذي يغشاني كما يغشاني هذا الظلام المحيط . . لا أقول لك إنّي قررت أن أضع حدًا لاستبدادك ، لا بالتحدّي والعصيان ، فإنّك أكرم على نفسي من أن أفعل بك هذا ، ولكن بالهجرة! . أجل لأهاجرنّ من بيتك حال أقف على قدمي ، وفي أحياء القاهرة متّسع لكلّ مضطهد»[١] .

استمرّ كمال في مناجاته السرديّة المحبوسة ، فانتهى برفض مفهوم الأسرة ، واقترح أن يتحرر الإنسان من سيطرة الأسرة : «هذه الحفرة التي يتجمّع فيها الماء الآسن» . بل اقترح أن «تزول الأبوّة والأمومة» ، وختم بالقول «هبني وطنًا بلا تاريخ ، وحياة بلا ماض»[٢] . يتطلّع كمال إلى «يوتوبيا» معقّمة لا تعرف معنى للإيقاع الأرضيّ الرتيب حيث الأبوّة سلطة قاهرة ، والأمومة تضحية منقوصة ، وحبّذا لو طهّر المستنقع الدنيويّ من الوحل الكثيف الذي يغمره ، فيعيش الإنسان في وطن بلا ذاكرة .

٥. الدنس وانهيار القيم الأبويّة:

عجّل الدنس في تخريب هيبة الأبويّة ، فالعلاقة الجسديّة المزدوجة التي أقامها الأب أحمد عبد الجواد والابن ياسين مع زنّوبة ، وضعت مفهوم الأبوّة في منطقة الخطر ، وعرّت قداسته الزائفة ، إذ أنّها جردّته من الشرعيّة الأخلاقيّة ،

---

(١) نجيب محفوظ ، قصر الشوق . ص ٤٣٤-٤٣٥ .

(٢) م . ن . ص ٤٣٥ .

واستبطن إفراط ياسين في اشتهاء تلك الغانية انتقامًا مبهمًا من أبيه . ولكن هل اقتصر الاستغراق بالدنس على التردد الدائم على بيوت اللذّة؟ الواقع أنّ ارتياد أحمد عبد الجواد لمجالس الغواني كان أخفّ أشكال الدنس في الثلاثيّة . صحيح أنّه أمضى أربعين سنة في صحبة الغواني ، باستثناء السنوات الخمس التي انقطع فيها إثر مقتل فهمي ، لكنّ الرواية احتوت على أشكال كثيرة من الدنس .

لوحظ بداية ، أنّ العالم التخيّليّ انفتح على مسارين : مسار أوّل انعقد حول مفهوم المتعة ، ومثّله أحمد عبد الجواد وجليلة وزبيدة وزنّوبة ومحمد عفّت وعلي عبد الرحيم . ومسار ثان انعقد حول مفهوم الأبوّة ، ومثّلته أسرة أحمد عبد الجواد . تعرّض هذان المساران المتوازيان إلى هزّة عنيفة حينما ظهر طيف زنّوبة في الأفق ، وهي تريد الانتقال من المسار الأوّل إلى الثاني ، تريد التحوّل من رتبة عشيقة إلى رتبة زوجة ، كان عبد الجواد صارمًا في الفصل بين المسارين ، فالقيم التي امتثل لها وتبنّاها ، وتحرّك ضمن أسوارها لا تسمح له بخلط المسارين . خلخل ظهور زنّوبة النظام الأبويّ بكامله ، فقد تجرّأت امرأة متعة بالتفكير في الانتقال من عالم إلى عالم آخر .

نجحت زنّوبة في مسعاها ، فأطاحت بالنظام الأبويّ حينما أصبحت جزءًا من الأسرة الكبيرة : زوجة للابن الأكبر ياسين . أراد أحمد عبد الجواد لها أن تظلّ موضوعًا لمتعته ، فيما أرادت هي الانتقال إلى وضع آخر تتخلّص به من الخطأ الأخلاقيّ الذي سقطت فيه ، لكنّه مدفوعًا بمفهوم الأبوّة - الذي يفصل بين وظيفة العشيقة ووظيفة الزوجة- رفض هذا الانتقال ، ولم يقرّ بهذا التغيير ، ولم يسمح له أن يتحقّق . فعاش صراعًا بين دوافعه الغريزيّة ودوافعه القيميّة ، إذ قبل كلّ شروطها إلاّ الزواج ، أغدق عليها بالمال لكنّها أبت منح جسدها له إلاّ عبر علاقة شرعيّة . ومع أنّ الضعف والاستسلام لاحا في أفق الأحداث ، ضعف أحمد عبد الجواد واستسلامه ، لكنّه كان يرتعد ذعرًا كلّما فكّر في أنّها ستكون زوجته .

لا يمكن أن يتحوّل موضوع المتعة الحرّة المكشوفة إلى جزء صميميّ من الأسرة الأبويّة ، فالنساء ينبغي أن يكنّ إمّا طائعات خانعات تابعات ، أو غانيات مهيّجات للذات والرغبات من أجل إشباع الفحولة . وبدل أن يتوقف المساران ، ويبقيا متوازيين ، دفع السرد بمحاولة زنّوبة إلى نهاية أخرى ، لكي تُضرَب القيم الأبويّة في الصميم ، تلك هي فكرة الدنس ، والمشاركة في امتلاك جسد المرأة .

مثّل ياسين أحد المحفّزات الكبرى في حبكة الثلاثيّة ، إذ أخفت صورته الساخرة دورًا كبيرًا ، فهو تجسيد مضخّم للجانب الخفيّ من شخصيّة أبيه ، يذكّر وجود ياسين المتعهّر المتلقّي بالممارسات الخفيّة لأبيه الوقور . لم يوقّر ياسين أيًا من قيم الأب ، على العكس من ذلك ، فقد سعى بكلّ جهده إلى فضح سلوكه ، والسخرية المبطّنة منه . وقد عمّق السرد الصورة الشهوانيّة المتهوّرة لياسين ، فهو «صاحب شهوة عمياء» و«حيوان أعمى» و«كلّ امرأة عنده رغيبة» ، والحبّ لديه هو «الشهوة العمياء» وهو بهيميّ النزعة ، شهوانيّ الطباع «كالكلب يلتهم ما يصادفه في القمامة»[١] .

استغرق ياسين في شهوات شبه منحطّة ، فتشهّى الخادمات العجائز ، كأمّ حنفي ، والجواري السود مثل نور ، وضاربة الرمل ، وبائعة الدوم ، وانتهى باصطياد الأرامل المسنّات ، والخادمات الخليعات ، وعلى غرار أبيه شكّل عصبة من الماجنين يلتقون للسهر في «حانة النجمة»[٢] . وكان يدرك أنّ الزوجة «ليست المفتاح السحريّ لدنيا المرأة» ، وأنّ «الزواج أكبر خدعة ، والزوجة تنقلب بعد أشهر إلى شربة زيت خروع» . وهو يرغب «بالمرأة لذاتها ، لا لمعانيها ، ولا ألوانها» . و«كلّ امرأة لعنة قذرة . لا تدري امرأة ما العفّة إلاّ حين تنتفي أسباب

(١) بين القصرين ، ٣٦٠ ، ٣٦٩ ، ٦٩ ، ٢٦٥ ، ٣٦٠ .

(٢) السكريّة ، ص ٦٦ ، ٦٧ .

الزنى»[1] . وأبدى رغبة جنسيّة معلنة بأمّ زوجته أكثر من الزوجة نفسها ، حينما تقدّم لخطبة «مريم» ، إذ سرعان ما أهمل الابنة ، وأقام علاقة جسديّة بالأمّ «بهيجة» . والأمّ نفسها كانت على علاقة جسديّة بأبيه ، وقد تفجّرت نزواته الشهوانيّة في سياقات لا تحتمل ، كرغبته بالجارية نور حينما كان الإنجليز يرابطون جوار البيت ، ويحتلّون الحارة ، ومداهمته للخادمة أمّ حنفي في الحجرة السفليّة وهي نائمة ، وهو ملول بما له ، راغب بما ليس له . وبالإجمال ، فهو صورة مضخّمة للجانب السرّيّ وغير المعلن من أبيه .

هذه الصفات التي حازها ياسين جعلته قادرًا على التمتّع غير الشرعيّ دونما تأنيب داخليّ ، فهو مصمّم على تدمير القيم الأبويّة عبر الشراكة بأجساد استمتع بها أبوه أو رغب فيها ، فقد كان شبقه الجنسيّ ينشط بالفعل أو بالرغبة في نساء أبيه ، إبان الوقت الذي شطر التصابي بزنّوبة الأبَ إلى رجلين يريد أحدهما الاستغراق في متعه ويريد الآخر الحفاظ على قيمه الأبويّة ، في هذه الحالة المريعة من التردد والإقدام ، انصرفت بهيميّة ياسين إلى محاولة مشاركة أبيه بأجساد النساء ، فلا غرابة أن تنتهي اثنتان منهنّ إليه[2] .

عمّق ياسين فكرة الدنس حينما أقام علاقة جسديّة بزنّوبة مع معرفته المسبقة بأنّها خليلة أبيه ، وإحدى الفاعلات في مجالس الأنس الليليّ . أراد ياسين الانتقام من أبيه عبر علاقة آثمة مع عشيقته . وضعت الأبوّة في ميزان المتعة ، فالتقى الأب والابن على جسد أنثويّ واحد ، أحدهما مسكون بالرغبة والآخر مسكون بالمشاركة . ومع هذا فإنّ الاختلاف بين الاثنين ما زال كبيرًا . اقترف الابن الرذائل عارفًا بها ، ومتهالكًا من أجلها ، فيما اقترفها الأب متعفّفًا ، ومتخيّلاً أنّها تكمل دوره الذكوريّ ، ومع أنّ الابن هو الذي سيفوز بزنّوبة في نهاية الأمر ، لكنّ السرد التفسيريّ ، الذي قدّم الأب متذللاً تحت سياط

---

(١) بين القصرين ، ص ٢٩٣ ، ٣٠٥ ، ٦٥ ، ٧٦ .

(٢) قصر الشوق ، ص ٩٤-١٣١ .

الشهوة ، لم يسمح للأبوّة باقتراف خطأ أخلاقيّ فادح كالزواج من عشيقة الابن ، فالأبويّة تقي من السقوط المريع ، فيما البنوّة لا تأبه بالقيم الرمزيّة ، وتتطلّع إلى تخريبها .

على أنّ صراع الذكور حول أجساد الإناث كفرائس ليس هو الوحيد الحاضر في سياق السرد ، فقد عرضت الثلاثيّة نمطين من النساء : نمط النساء الامتثاليّات المستلبات المستسلمات ومثالهن «أمينة» . ونمط الشهوانيّات الشرسات الداعرات الراغبات مثل ، زبيدة ، وجليلة ، وبهيجة . ومن هذين النمطين انبثقت زنّوبة ، فقد انخرطت بعلاقة مع الأب والابن ، وكانت تخطّط للزواج من أحدهما ، ونجحت في الاستئثار بالابن بعد أن عجزت عن نيل الأب . أرادت زنّوبة الانتقال من عوّامة اللذّة إلى بيت الأبوّة ، وتطلّعت إلى اختراق النظام الأبويّ عبر البنوّة ، وحلمت في أن تكون جزءاً منه ، فهو النظام الذي يوفّر الأمان والطمأنينة لها .

لم تتوقف فكرة الدنس التي هزّت قواعد القيم الأبويّة عند حدود التنازع بين الأب والابن على جسد زنّوبة ، بل أخذت مسارًا آخر بعد أن حاز ياسين عليها ، وأصبحت زوجة له . وقع الدنس هذه المرّة في المشاركة الجسديّة التي أقامها ياسين وكمال مع الغانية «وردة» . في الحالة الأولى تشارك الأب والابن بجسد زنّوبة ، وفي الحالة الثانية تشارك الأخوان بجسد وردة ، فظهر ياسين وسيطًا في الدنس ، فمن خلاله انتقل من الأب إلى الابن ، فهو المشارك لهما في المرأتين . ومع أنّ الأخ الأصغر بدا مهووسًا بالثقافة ، وبالشكّ ، وبالتهويمات الخياليّة ، لكنّ صورته ارتسمت كفتى من الجيل الضائع ، الذي صدمته الأرستقراطيّة الجديدة في علاقاتها المتحررة ، وسلوكها الغامض ، فخيّل إليه أنّه سيكون جزءاً منها ، لكنّ تربيته التقليديّة ارتطمت بالتحرر العامّ لتلك الأرستقراطيّة ، فانكفأ على نفسه محبطًا بين الغواني والحانات والأفكار ، وتآكل إيمانه بالتدريج حينما تبين له أن بعض الرموز المقدسة في حيّ الحسين لا وجود لها ، وأن التاريخ يزوّر كثيرا من الوقائع ويعرضها على مجتمع جاهل باعتبارها

حقائق مطلقة ، وأن رغباته تكبح بقسوة في وسط اجتماعي مبهم في علاقاته الإنسانية .

وجد كمال نفسه أكثر تحرّرًا من عائلته الأبويّة ، لكنّه كان أكثر تحفّظًا من الأرستقراطيّة الجديدة التي اندرج في هامشها ، فشرع يبحث عمّن يواسيه بشخص البغيّ «عطية» في ماخور تديره «جليلة» ، وهي «مطلقة ذات بنين ، تغطي كآبتها المعتمة بالعربدة ، وتمتصّ الليالي النهمة أنوثتها وإنسانيّتها دون مبالاة»[1] . يذكّر سلوك كمال بسلوك أبيه ، فكلّ منهما اتّخذ من «جليلة» وسيطًا لعلاقات غير شرعيّة مع «زنّوبة» و«عطية» . أحدث ذلك أزمة في صلب القيم الأبويّة . وقد رأى «بوحديبة» أنّ ذلك يعود إلى عجز الذكر شبه المرضيّ ، عن الخلاص من سراب المرأة الأخرى المنافسة ، وإعادة اكتشاف الوحدة الأساسيّة في الأنثى الخالدة ، فالالتقاء على جسد امرأة منافسة يخلق رباطًا قويًا وعميقًا بين الرجال من أجيال مختلفة[2] .

تمّ التعارف الذكوريّ بين الأب وابنه ، وبين الأبناء ، على أجساد نسويّة مشتركة ، فخيّم عليهم زهو الاكتشاف والفحولة والمشاركة ، وفيما تفاعل الذكور حول وليمة الجسد الأنثويّ ، ترنّحت الأبويّة ، لأنّ الدنس أضاء عتمتها ، ووضعها تحت مجهر البهيميّة المباشرة التي لا تعترف بالحدود القيميّة ، ففضحت النزوات البشريّة المشتركة لدى الذكور ، فكان أن توارت صورة الأب في الجزء الأخير من الثلاثيّة ، واستأثر الأحفاد بالفضاء السرديّ (رضوان ، وعبد المنعم ، وأحمد) ، وحلّ الجدل حول المفاهيم الكبرى والتشكيك بها ، كالإيمان والإلحاد ، والعلاقة بين المسلمين والأقباط ، والأحزاب الدينيّة والعَلمانيّة ، محلّ العلاقات التقليديّة التي رسمها السرد في مطلع الرواية .

وفيما بدأت الرواية بالحرص على الانتساب العائليّ والانتماء الطبقيّ ،

---

(١) السكريّة ، ص ١٣٤ .

(٢) الإسلام والجنس ، ص٣٣٦ .

انتهت إلى أنّ الأهميّة تكمن في المركز الوظيفيّ والشهادة الدراسيّة . وتحوّل السرد إثر موت الأب مباشرة من الصيغة الموضوعيّة إلى الصيغة الذاتيّة[١] ، وهي المرّة الوحيدة التي ظهر السرد الذاتيّ فيها على لسان «أمينة» ، وهي تستعيد عبر المناجاة الذاتيّة تاريخ الأسرة بصورة تداعيات حرّة متناثرة[٢] . وانتهى الأمر بانهيار القيم الموروثة للأسرة ، فقد أصبح الحفيد «أحمد» ماركسيًا ، وتزوّج الشيوعيّة «سوسن حماد» ، وأطاح الحفيد الآخر «عبد المنعم» وهو من الأخوان المسلمين ، بالمجد المعلن للأسرة ، حينما رغب في الزواج من «كريمة» ابنة الغانية «زنّوبة» .

استأثرت الذكورة بالمقام الأوّل في العالم التخيّليّ للرواية ، لكنّها تلاشت بمرور الزمن بفعل التأزّم الداخليّ فيها ، وبفعل انحسار دور الأب واختفائه ، وبفعل نوازع الدنس المنطلقة من عقالها بين الرجال ، وبفعل التمرّد الذي أبداه جيل الأحفاد ، رجالاً ونساءً على التركة الأبويّة ، فظهرت فئة نسويّة جديدة غير فئتي الأنثى الامتثاليّة التي مسختها الأبوّة إلى تبعيّة مطلقة ، ومثّلتها «أمينة» والأنثى الشهوانيّة الهادفة إلى إشباع الذكور ، ومثّلتها الغواني اللواتي يذكّرن بالجواري في الأدب القديم . ظهرت نساء مختلفات تمرّدن على التصنيف الأبويّ كـ«سوسن حمّاد» وسواها من الحاملات لقيم فرديّة ، وأيدلوجيّة جديدة .

كلّما مضت الأحداث أدّى انهيار القيم الأبويّة إلى نمو موقع الأنوثة ، واستئثاره بالمكانة الأساسيّة في العالم التخيّليّ ، فاستمراريّة النسب أتت من النساء وليس من الرجال ، والأحفاد الفاعلون في الأقسام الأخيرة من الرواية هم أولاد خديجة من نسل «آل شوكت» ، وليس من أولاد أحمد عبد الجواد الذكور باستثناء رضوان الذي انتهى شاذًا . توقّف النسب الذكوريّ للأب من أبنائه ، وهو من شروط الأبويّة ، واستمر ببناته ، فالنسب أنثويّ في الثلاثيّة وليس

---

(١) السكريّة ، الفقرة ٣٨ ، وص ٢٧١ .

(٢) م . ن . ص ٢٧١-٢٧٦ .

ذكوريًا . ولكنّ هذه ليست ميزة بذاتها في النظام الثقافيّ الأبويّ ، لأنّ النساء فيه يلعبن دور الوسائط الحافظة للنوع والقيم والعلاقات التقليديّة ، فهنّ منفعلات ولسن فاعلات . وعلى الرغم من ذلك وقع حراك لا يمكن إغفاله في بنية العلاقات العامّة للشخصيّات ، فاختلفت جذريًا عن نمط العلاقات الذي بدأت به الرواية .

تدفع المرأة ، في النظام الأبويّ ، ثمن مخالفة سنن الرجل . تُدهس أمينة بالسيارة لأنّها خرجت دون إذن زوجها ، فالدهشة الغامرة بالفرح المشوب بالتوجّس الذي شعرت به أمينة ، وهي تطوف بجوار مسجد الحسين لا يمرّ إلاّ عبر عقاب جسديّ ، كسر عظم الترقوّة بحادث سيارة ، ومع أنّ ياسين هو الذي أغراها بالخروج ، فهي التي دفعت الثمن ، وما أن يعلم الزوج بخلفيّات الحادث حتى يستشيط غضبًا ، لكنّه لا ينثني عن الالتحاق في اليوم نفسه بمجلس الغواني ؛ فالكارثة الأسريّة لا تحول دون متعة الذكر . المكان الذي غادر إليه الزوج هو مجلس الأنس اليوميّ ، أمّا المكان الذي طافت فيه الزوجة فهو مكان مقدّس . تتخطّى حرّيّة الأب الحدود الخاصّة بثنائيّة المدنّس والمقدّس ، فعقاب أمينة سواء في الأذى الجسديّ الذي لحق بها ، أو في التقريع الذي نالته ، أتى مكافئًا للخروج على الأنظمة الأبويّة التي تشترط الموافقة المسبقة على كلّ فعل تقوم به الأنثى ، أمّا الانغماس بالمتع الجسديّة فيكون استغراقًا للذكر في أفعال تخرق المقدّس الذي انجذبت الزوجة إليه بحسن نية تبركًا . جنت المرأة عقابين ، وكوفئ الرجل بالمزيد من المتع .

نُظّمت العلاقات بين الشخصيّات والمكانة الاعتباريّة لها ومواقعها في البنية السرديّة في مطلع الثلاثيّة ، استنادًا إلى أهميّة الذكورة وامتيازاتها ونظامها القيميّ ، ولكن طَوال صفحاتها أعيد النظر جذريًا بكلّ ذلك ، فانتهت الرواية في بيت «آل شوكت» وقد قسّم المكان تبعًا للانتماءات الأيدلوجيّة والدينيّة للشخصيّات ، الدور الأرضيّ سكنه الماركسيّون : أحمد إبراهيم وسوسن حماد ، حيث صار بيتهما منتدى للشيوعين ، فيما الدور الأعلى الخاصّ بعبد المنعم

إبراهيم وكريمة أصبح ملتقى للإخوان المسلمين ، أعيد ترتيب المكان ليس في ضوء القيم التقليديّة ، إنّما في ضوء المفاهيم الأيدلوجيّة الخاصّة بالبنية التحتيّة والبنية الفوقيّة : المجتمع والدين[1] .

حدثت خلخلة في نظام القيم التي كان أحمد عبد الجواد السند الداعم لها ، وأصيبت الأسرة بصدمة حينما اختار جيل الأحفاد علاقات لا تتّصل بالقيم الأبويّة التي رسّخها الأب . تزوّج الحفيد عبد المنعم إبراهيم شوكت وهو من الإخوان المسلمين ، من كريمة ابنة زنّوبة وياسين ، فلم يرَ الحفيد مانعًا من الزواج من ابنة غانية وعوّادة سابقة . ومرّ أخوه الآخر أحمد إبراهيم شوكت الماركسيّ المذهب والانتماء ، بتجربة مماثلة لتجربة خاله كمال ، أحبّ عايدة ، ثمّ علويّة صبري ، لكنّهما رفضتاه .

وفي الحالتين جرى الاستغناء عن شفافية الحبّ مقابل توافر المستوى المادّيّ الرفيع الذي تطالب به المرأة ، اقترنت الأنوثة بالمال ، فقد تزوّج أحمد من الشيوعية سوسن حماد في تظاهر واضح ضدّ قيم الأسرة ، وما لبث أن كشف الزوجان عدم إيمانهما الدينيّ ، وقدّمت سوسن وجهة نظر جريئة بالإسلام والاشتراكيّة : «قد يكون في الإسلام اشتراكيّة ، لكنّها اشتراكيّة خياليّة كالتي بشّر بها توماس مور ، ولويس بلان ، وسان سيمون ، إنّه يبحث عن حلّ للظلم الاجتماعيّ في ضمير الإنسان بينا الحلّ موجود في تطوّر المجتمع نفسه ، إنّه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده ، وليس فيه بطبيعة الحال أيّة فكرة عن الاشتراكيّة العلميّة ، فضلاً عن هذا فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقيا أسطوريّة تلعب فيها الملائكة دورًا خطيرًا ، لا ينبغي أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا في الماضي البعيد» . ويرى زوجها أنّ أسرته معقّدة ؛ لأنّها أسرة برجوازيّة ، وهي «تحتاج إلى محلّل نفسيّ بارع يشفيها من كافّة عللها ، محلّل له قوّة التاريخ» .

---

(١) السكريّة . ص ٣٥٠-٣٥٢ .

انتهى كمال ، وهو في الأربعين ، كما كان أبوه بصحبة الغواني ، متصابيًا يرابط أمام دار «بدور شدّاد» التي تصغره بعشرين سنة ، في نوع من التعلّق الاستعاديّ المرضيّ بأختها الكبرى «عايدة»[1] بما يذكّر بتعلّق أبيه بزنّوبة من قبل ، وينتهي أمره في ماخور تديره جليلة ، بعد أن وقع في غرام البغيّ «عطية» ، فقد دفعه الإخفاق المريع بسبب رفض عائلة له إلى البحث عن إعادة التوازن مع أختها في ممارسة صبيانيّة قادته إلى مواخير الليل . وأصيبت زبيدة بالجنون والإدمان على الكوكايين ، وتابت جليلة مكفّرة عن ماضيها الشائن ، وشقّ رضوان ياسين أحمد عبد الجواد طريقه دارسًا للقانون وشاذًا ومرتبطًا بعلاقة مثليّة مع عبد الرحيم باشا عيسى ، الشيخ الأعزب المتهتّك ، بعد أن استدرج إلى بيته بوساطة حلمي عزّت الذي تراءى وكأنّه قوّاد .

اختلت البنية الطبقيّة الموروثة في مجتمع الرواية ، إذ ارتقى فؤاد الحمزاوي بمنصبه كوكيل نيابة من الحضيض إلى الطبقة العليا ، بعد أن كان صبيًا في وكالة أحمد عبد الجواد يساعد أباه في الأعمال اليوميّة ، وتردّى بالمقابل موقع كمال من الأعلى إلى الحضيض ، فأصبح معلم أطفال بعد أن كان يمنّي نفسه حالمًا بالأرستقراطيّة الحديثة ، من خلال علاقته المتخيّلة بعائلة شدّاد التي أهملته ، ثمّ هجرته ، واقترنت برجل طبقتها ورحلت إلى باريس .

في بداية أحداث الرواية ، كان الشذوذ والإلحاد ونقد الدين والزواج من الغواني والانهيارات الطبقيّة والصراعات الدينيّة والأيدلوجيّة ، من الأمور التي يستحيل التفكير بحدوثها ، فيما أصبحت واقعًا مكرّسًا ومألوفًا في نهايتها . وبلغت المفارقة أقصاها حينما عرض محفوظ تماثلاً ساخرًا بين طقوس اللذّة وطقوس العبادة . ومع أنّ كلّ شيء بدا ثابتًا في مطلع الرواية ، فإنّ التحوّلات اكتسحت العالم السرديّ ، فاختفى المصباح القديم وظهر الكهربائيّ مكانه ، وظهرت الأسطوانات الممغنطة ، ودور السينما ، وسيارات الأجرة ، واختفت

---

(١) السكريّة . ص ٣١٠ .

الجواري ، وانكشفت وجوه النساء ، واختفت البراقع ، وتكاثرت الحوارات والتداعيات والمناجاة الذاتيّة ، بدل السرد التفسيريّ الموضوعيّ الذي هيمن على الجزء الأوّل من الرواية . وبدل الزواجات القسريّة القائمة على المصالح الطبقيّة والأسريّة ، طافت بالرواية علاقات حبّ رومانسيّة ، كالعلاقة بين كمال وعايدة شدّاد ، وجرى تعاطي الخمرة ، وأكل لحم الخنزير أسفل الهرم ، وتحلّل التزمّت التقليديّ ، وبه استبدل خليط من الممارسات الاجتماعيّة شبه الحرّة ، وبالأحاديث المقتضبة الوقورة في مطلع الرواية استبدلت السجالات الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة المسهبة . ووقع انشقاق في صميم الأسرة بين الانتماءين الماركسيّ والإسلاميّ .

كرّست الثلاثيّة احتفاء كاملاً برغبات الذكور وتطلعاتهم ومشاعرهم وهواجسهم ، وكادت تهمل الإناث من كلّ ذلك ، ودفعت بهنّ إلى منطقة معتمة ، فباستثناء الغواني لا نكاد نعثر ، طَوال أكثر من ألف صفحة ، على إشارات دالّة تسمو بالرغبات الأنثويّة ، فقد جعلت الثلاثيّة من قيم الذكورة معيارًا للانسجام الاجتماعيّ ، وإلاّ فالشقاق والخصام وتبادل المواقع ، وجاءت النزوات الأنثويّة المتناثرة في سياق استثارة الفحولة تجاه الأنثى الشهيّة التي بعربدتها تشحذ رغبات الذكر ، على غرار المرويّات السرديّة ، وكتب الشبق القديمة ، ولم نجد حبًا أنثويًا سويًا في عالم الثلاثيّة ؛ فقد توزّعت المرأة بين خنوع كامل لرجل يطفئ في جسدها أيّ رغبة سويّة تقوم على المشاركة ، وبين غانية وظيفتها تنشيط الفحولة عبر متع العربدة ، والإثارة السخيّة ، والتهتّك .

انحصر اهتمام الأجيال الجديدة في نهاية الثلاثيّة بالمراكز الوظيفيّة ، والانتماءات الأيدلوجيّة والدينيّة ، أكثر من الامتثال للقيم الأبويّة ، ولم يمنحهم السرد موقعًا اعتباريًا كالذي ظهر في حالة أحمد عبد الجواد وأمينة ، فجيل الآباء مثّل نماذج قيميّة في أفعالها ، فيما جاء جيل الأحفاد خليطًا إنسانيًا مشغولاً بالطموح الفرديّ ، فخلاصه لا يكمن في الانتماء إلى قيم الأبويّة ، إنّما في التيّارات الأيدلوجيّة والدينيّة المتضاربة . وقع انفصام بين القيم التي حملها

جيل الآباء، وبين قيم جيل الأحفاد، وكلّ انكفأ على نفسه في نوع من المنافحة الخاصّة به، وانحسر السرد التفسيريّ بأفول القيم الأبويّة، وانبثق السرد الذاتيّ الذي عبّر عن القيم الفرديّة، فاستكشف دواخل الشخصيّات دون وسيط، قلّت تدخّلات الراوي العليم، وتوارت شروحات المؤلّف الضمنيّ، واختفت المشاهد البارعة في تصويرها لجلسات الأنس الليليّة- وهي الأكثر حيويّة في الثلاثيّة- وحلّت محلها المشاهد الحواريّة والتأمليّة.

٦. الأبويّة والملحمة الدينيّة:

انتهت الأبوّة في مستواها الاجتماعيّ إلى التلاشي في «الثلاثيّة» بعد أن استقامت عقودًا عدّة، وأخضعت الجميع لقيمها الكبرى، وقامت بدور المحفّز السرديّ الأساس للصراعات المحتدمة بين الشخصيّات، وملأت العالم التخيّليّ بالأفكار والعلاقات في صعودها وأفولها، لكنّها أخذت في رواية «أولاد حارتنا» مستوى ميتافيزيقيًا كاملاً، ففي هذه الرواية يتعالى الأب عن الوصف، فقوته وجبروته وغموضه وهيبته، تضفي عليه سحرًا أخّاذًا، فيقبع متجبّرًا في «البيت الكبير»، وينظر من علٍ إلى ذرّيّته المتصارعة حول شؤون الحياة بجوار بيته الكبير، من أجل أن تحظى برضاه، أو تمارس السلطة باسمه.

لا يعرف الأب الكبير «الجبلاوي» الرحمة، وليس من سجاياه الغفران، وتقوم علاقته مع أبنائه على ركيزتين أساسيّتين: الطاعة والجهل، ينبغي أن يتذلّل الجميع طائعين له، وينبغي أن يظلوا جاهلين بوصيّته السرّيّة التي خُطّت في كتاب موشّى بالذهب، وحفظت في صندوق فضّيّ في غرفة منيعة داخل البيت الكبير. ولا وجود للعصيان والمعرفة من ذلك البيت. أبدى إدريس (إبليس) عصيانًا فنفاه الأب إلى الأبد خارج البيت الكبير، ورغب أدهم (آدم) في معرفة سرّ الوصيّة الأبويّة، فرمي من بيت الأب. استوت المعصية بالمعرفة، هذان سببان كافيان لشقاء ذرّيّة الأب التي استبعدت من البيت الكبير، وحُرمت من نِعم الحديقة الغنّاء، لأنّ إدريس وأدهم، كلاً لسبب خاصّ به،

أرادا معرفة غير مسموح بها . وصورة الأب المتعالية لا تعرف التغيير ، فهو «جبّار هذه الأحياء جميعًا» . و«جبّار بلا جدال» . وهو «الطاغية المتواري خلف أسوار بيته»[1] .

يبدو الجبلاوي المعتكف بغموض في البيت الكبير المملوء بالحدائق والخدم ، وكأنّه يستمدّ قوّته من تنازع الأبناء حول ميراثه ، فقد ارتقى رمزًا تتجدّد أهمّيّته بمقدار استخدام اسمه في الصراعات الدنيويّة . ولا يفلح أحد في كشف وصاياه المحفوظة في مجلّد ضخم داخل صندوق فضّيّ في قلب بيته[2] . وكلّ الصراعات بين أبنائه وأحفاده استندت إلى تأويلات ذاتيّة لها ، واعتقاد شخصيّ بالامتثال للميراث الذي يتّصل به . يقع الاضطراب الملحميّ في العالم التخيّليّ للرواية خارج البيت (الدنيا) ، ولأنّ الصراع حول الاستئثار بميراث الأبوّة يكون موضوع تنازع دائم ، فلا يفلح أحد في الحصول عليه بصورة دائمة . يعتقد الابن «عرفة» أنّ ذلك الصراع يمكن أن ينتهي بمعرفة سرّ كتاب الأب ؛ فالرواية كناية عن التنازع بين الدنيويّ والدينيّ ، لا ينحبس النفوذ الأبويّ-الإلهيّ للجبلاوي في المستوى الميتافيزيقيّ المقدّس إنّما يتعدّاه إلى المستوى الدنيويّ المدنّس الذي يمثّله إيقاع الحياة اليوميّة القائم على الغلبة ، والسيطرة ، والقتل .

حاول كبار أبناء السلالة : أدهم وجبل ورفاعة وقاسم ، الاستئثار بالمكانة والقيادة والهيبة ، استنادًا إلى تفسير خاصّ بكلّ منهم لما يريده الجبلاوي القابع في بيته من القدم ، وكلّ منهم يتبوّأ مكانته بناء على إقناع الآخرين بأنّه الأقرب إلى مقاصد الأب ، وقد ارتفع التنازع رمزيًا ليحيل على الأنبياء والديانات السماويّة ، وعلى التفسيرات الأرضيّة التي استمدت شرعيّتها من التراث الدينيّ . ويظلّ الصراع قائمًا ما دام الجميع يتنازعون حول سلطة الأب ،

---

(١) نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٧ ، ص ٢٥ .

(٢) م . ن . ص ٣٦ .

إلى أن يظهر عرفة (المعرفة) فيتسبّب في قتل أسطورة الأب من خلال السحر(العلم) . ذلك أنّ كتاب الأب هو «كتاب السحر الأوّل ، سرّ قوّة الجبلاوي الذي ضنّ به حتى على ابنه»[1] .

ثمّ صوّرت الرواية قضيّة العقم وقضيّة التمرّد . اندلع في الجيل الأوّل من أبناء الجبلاوي ضربان من الصراع ، صراع قدَر وصراع مطامع . صراع القدر مثّله انقسام الجيل الأوّل إلى عقماء ومنجبين : عباس وجليل عقيمان ، ورضوان لم يعش له ولد ، وعلى هذا المستوى جرى تحييد ثلاثة من الأخوة الخمسة ، فانغمروا في ملذّات خالدة «يأكلون ويشربون ويقامرون» ، ولا شأن لهم بشيء غير المتعة . فهم السعداء المطلقون الذين لا يفكرون بالمستقبل ، والخالدون في البيت الكبير ، أمّا صراع المطامع الدنيويّة فاقتصر على إدريس وأدهم .

حظي أدهم برضا الأب لطاعته ودرايته بشؤون البيت الكبير وإدارته ، ولأنّه «على علم بالكتابة والحساب»[2] فيما أعلن إدريس التمرّد لأنّ الأب تخطّاه إلى أخيه الأصغر في إدارة «الوقف» ، ومن هنا انبثق صراع المطامع والأدوار في العالم . لا يكشف أدهم نيّة للاستئثار بشيء أوّل الأمر ، فيرضخ لإرادة الأب ، فيما أفصح إدريس عن رفضه للقرار منذ اللحظة الأولى . ظهر إدريس وكأنّه متمرّد بالطبيعة ، فنُبذ وطُرد ولُعن ، وأصبح رمزًا للعصيان والضياع ، وعاش في الخلاء المجاور ، وقد نذر نفسه لإغراء الآخرين في تخريب سلطة الأب . فيما دعا الجبلاوي أدهم ، وسلّمه شؤون البيت الكبير ، وأمره : «املأ هذا البيت بذرّيّتك ، وإلاّ ذهب عمري هباء»[3] .

عُدّت «أولاد حارتنا»على هذا المستوى تجسيدًا لرغبة الأب الذي لن يكون أبًا بلا ذرّيّة تحمل اسمه ، ولكنّها على مستوى آخر تجسيد لصراعات الأبناء

(1) أولاد حارتنا . ص٤٨٦ .

(2) م . ن ، ص ١٤ .

(3) م . ن . ص ٣٦ .

والأحفاد وذرّيّاتهم، عبر التاريخ حول مطامع دنيويّة، يريدون حيازتها من خلال تفسير رغبة الأب وتأويلها. وما لبث أن خان أدهم ثقة الأب فيه، حينما أغرته زوجته، بدفع من إدريس، بمعرفة ما يضمره «كتاب» الأب، من أجل معرفة «الوصيّة» التي خلّدها فيه، ليعرف مستقبل ذرّيّته. يُطرد أدهم من البيت لأنّه أراد أن يعرف أكثر ممّا ينبغي، وبذلك تعيش الذرّيّة مستبعدة في الخلاء، ورغبتها الوحيدة العودة إلى نعيم البيت. وفي إحدى حالات قنوطه وهو يواجه صعاب الحياة، يقول أدهم بانفعال مخاطبًا أباه عبر حوار داخليّ: «لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة؟ لماذا كانت كبرياؤك أحبّ إليك من لحمك ودمك؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أنّنا نداس بالأقدام كالحشرات؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيّها الجبار»[1].

يسكن ذرّيّةَ الجبلاوي نازع القتل. مرّت بلحظات سلام قصيرة في عهود جبل، ورفاعة، وقاسم، لكنّها سرعان ما خرجت على الأعراف التي سنّها هؤلاء، وكلما ابتعد الزمان تفاقمت صعاب الذرّيّة، وازداد اعتكاف الأب في بيته حتى أصبحت رؤيته مستحيلة. وكما يقول إدريس فعلاقة الأب بأبنائه قائمة على الطاعة، وعدم الغفران. يؤدي هذا التنازع إلى ضياع كلّ شيء. في النهاية يخاطب الشيخ شقرون الجبلاوي: «يا جبلاوي، حتى متى تلازم الصمت والاختفاء، وصاياك مهملة، وأموالك مضيّعة، أنت في الواقع تُسرق كما يُسرق أحفادك يا جبلاوي»، فالأب «لم يره سوى أبنائه»[2]. ولم يرَ أحفاده، ولم يروه.

تنحدر ذرّيّة الجبلاوي من أدهم، الذي يصاب بفاجعة في ولديه التوأمين: يقتل قدري أخاه همّامًا ويختفي، ولم يبقَ لأدهم سوى حمدان، لا يعود قدري للظهور إلاّ في نهاية عمر أدهم. يبدو قدري وكأنّه يحمل صفات عمّه إدريس،

(١) أولاد حارتنا. ص ٥٥.

(٢) م. ن. ص ٣٧، ٤٧٥، ٧٠.

فهو الآخر يطوي رفضًا لسلطة الجد الغامضة، وحكمه على الجبلاوي قاس: «إنّ جدّنا شخص شاذّ لا يستحقّ الاحترام، ولو كانت به ذرّيّة من خير ما جفا لحمه هذا الجفاء الغريب.. إني أراه كما يراه عمّنا، لعنة من لعنات الدهر». ومن امتزاج الأبناء الذين نشؤوا جنبًا إلى جنب، وخالطوا غيرهم «ارتسمت في صفحة الوجود حارتنا، ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا»[1]. لعب جبل دورًا كبيرًا في حياة الحارة بعد أدهم، فهو ينتسب إلى آل حمدان من نسل أدهم. وكذلك رفاعة وقاسم. تصطرع ذرّيّة الجبلاوي على شؤون الحياة في الخلاء المجاور لبيت الأب المترف، لا تستطيع الدخول فيه أو الابتعاد عنه، منذ إدريس وأدهم اللذين رابطا إلى جواره، حينما طردهما الجبلاوي. وكلّ من الأبناء الكبار: أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم يطمحون إلى إعادة الاتصال بالأب الذي قرّر منذ خطيئة أدهم أن تُبعد الذرّيّة عن البيت، فالتمرّد على الأبويّة ثمنه الجفاء، والنبذ، والقطيعة.

أتى عرفة غير منسوب لأب؛ فالمعرفة مجهولة الأصل لأنّها ابتكار دنيويّ، فيما يصطرع الآخرون لأنّهم مسكونون بهاجس الانتساب الأبويّ، أمّا عرفة فلا ينتسب إلاّ إلى الحقيقة الواقعيّة وليس إلى المخيّلة، إنّه فخور بمعرفته وعمله لا بانتسابه[2]، وهو يعرف استحالة التوافق بين وجود الأب ووجود المعرفة، فلا فعل للمعرفة بالحضور الكاسح للأب في المخيال العامّ. حال وجود الأب دون تلك المعرفة، ولهذا سعى «عرفة» لمعرفة «سحر» الكتاب، وفيما هو يفعل ذلك، خرق كلّ المحرّمات المتراكمة من عصر أدهم إلى زمنه، فتسبّب في موت أبيه من أجل معرفة دنيويّة، تخطّى طموح عرفة سلطة الأب إلى سلطة المعرفة. وبقي سبب موت الأب غامضًا.

يُعتقد أنّه بقتل الخادم الأمين تتلاشى قيمة الأب، لأنّ الخادم هو الوسيط

(١) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا. ص ٧١، ١١٢.

(٢) م. ن. ص ٤٦١.

بين الأب والآخرين منذ توارى في العهود الأولى ، ولم يقبل ، بعدُ ، الظهور حتى لأقرب المنتسبين إليه ، فيما بعد ، تخبره إحدى الخادمات بأنّه مات لسبب آخر ، وإنّ وصيّة الأب لخادمته أن تذهب إلى عرفة : «اذهبي إلى عرفة الساحر ، وأبلغيه عنّي أنّ جدّه مات وهو راضٍ عنه» . وتقدّم الخادمة رواية مختلفة عمّا تصوّره عرفة ، تقول : «ما قتل الجبلاوي أحد ، وما كان في وسع أحد أن يقتله . . . لقد مات الرجل بين يديّ» . يموت الجبلاوي «قاهر الخلاء ، وسيّد الرجال ، ورمز القوّة والشجاعة ، صاحب الوقف ، والحارة ، والأب الأوّل للأجيال المتعاقبة» .

لا تحتلّ النساء إلاّ هامشًا ضيّقًا في الفضاء العامّ للرواية ، ومكانتهنّ دونيّة ، وهنّ اللواتي يُنسب إليهنّ الخطأ في معظم الأحداث الكبرى ، وقد حرم الأب دخولهنّ حديقة البيت ، أميمة تغري أدهم بالخطأ ، فيطرد من البيت الكبير بسببها ، وياسمينة تشي بزوجها رفاعة لدى الفتوّة بيّومي وتخونه ، حينما يقرّر الهرب من الحارة ، وباستثناء قمر زوجة قاسم الأولى ، تكاد صور المرأة تكون معتمة . وأغلب النساء يكنّ موضوعًا لرغبة «الفتوّات» ، وباستثناء «عرفة» الذي ينتسب لأمّه ، فالجميع ينتسبون للآباء . ويوصف الرجل الضعيف بأنّه امرأة ، فيما تتصاعد السلطة الذكوريّة في تفاصيل العالم التخيّليّ للرواية . حينما يجتاح الفتوّة «زقلوط» حارة آل حمدان ، يبلّغهم علنًا بأنّه لن يأمن أحد منهم على نفسه حتى يجهر بأعلى صوته أنّه امرأة[1] ، فالمرأة هي ما ينبغي أن يسمو عليه كلّ من يتّصف بالرجولة ، أنّها منتقصة كجنس ، ودونيّة كنوع ، وحضورها مفسد ، وهي كائن لا يؤتمن في تاريخ السلالة المجيدة التي تركها الجبلاوي تتنازع حول السلطة ، والجاه ، والثروة ، في بيداء لانهائيّة .

تسهم الطرائق الشفويّة في الحفاظ على القيم الأبويّة ، وتثبّت تاريخ السلالة عبر العصور ، فبالإنشاد الشفويّ دوّن تاريخ متدرّج بداية من الجبلاوي وصولاً

(١) أولاد حارتنا ، انظر الصفحات الآتية : ٣٥٨ ، ٥٠٢ ، ٢٠ ، ٢٥٤ ، ١٣٣ .

إلى عهد قاسم. كثير من الأحداث التي قام بها الأب وأبناؤه تحوّلت إلى مرويّات تغنّى بها الشعراء في المقاهي. أعاد الشعراء بناء أحداث الماضي عبر التخيّل الغنائيّ، ولا يظهر الراوي الأخير (نجيب محفوظ) إلاّ في مقدّمة الكتاب حيث يوقف التنامي المتضارب للأحداث، ويقرّر تدوين الحكايات المرويّة «سجّلتها جميعًا كما يرويها الرواة وما أكثرهم. جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات، يرويها كلّ كما يسمعها في قهوة حيّه، أو كما نُقلت إليه خلال الأجيال، لا سند لي فيما كتبت إلاّ هذه المصادر، وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات، كلّما ضاق أحد بحاله أو ناء بظلم أو سوء معاملة أشار إلى البيت الكبير، وهو رأس الحارة من ناصيتها المتّصلة بالصحراء، وقال في حسرة: «هذا بيت جدّنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟!»، أمّا هذا الجدّ، فهو «لغز من الألغاز، عُمّر فوق ما يطمع إنسان أو يتصوّر حتى ضُرب المثل بطول عمره، واعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد، فلم يره منذ اعتزاله أحد، وقصّة اعتزاله وكبره ممّا يحيّر العقول، ولعلّ الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها»[١].

اقترنت الشفويّة بعصور الأبناء الأوائل: أدهم وجبل ورفاعة وقاسم، فيما ارتبطت الكتابة بعصر عرفة، فأحد أصحابه هو الذي اقترح على المؤلّف ما يأتي: «إنّك من القلّة التي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ . إنّها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزّباتهم، ومن المفيد أن تُسجّل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها»[٢]. تتحوّل الأحداث الكبرى القديمة إلى مرويّات شفويّة تروى في المقاهي، والشعراء الجوّالون، كرضوان الشاعر في عصر جبل، وجواد الشاعر في عصر عرفة، والشاعر طازة في عصر قاسم، ينشدون للأجيال اللاحقة ما قام به هؤلاء في العصور

(١) أولاد حارتنا، ص ٥.

(٢) م. ن. ص٧.

الغابرة[1] . وبظهور عرفة تتوقّف المرويّات الشفويّة ، وينتهي دور الأب الذي يشكّل محورها الأساس ، ويبدأ التدوين . يوقف عصر عرفة مدّ المرويّات الشفويّة ، وتعميم القيم الأبويّة التي غذّت السلالة منذ خلقها ، فعرفة نفسه يقوم بمهمّة القضاء على الأب وأسطورته التي توارثتها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل .

٧. أنوثة مدمّرة ومصائر مأساويّة:

تبدو رواية «ملحمة الحرافيش» التي صدرت بعد نحو عقدين من صدور «أولاد حارتنا» وكأنّها استمرار لها . لا يقتصر التماثل على النظام السرديّ للحكايات شبه المكتملة في الروايتين ، وتمركز الوقائع حول شخصيّة تظهر لفترة من الزمن ثمّ تتوارى لتظهر أخرى ، إنّما تتشارك الروايتان بما هو أكثر من ذلك ، فأحداثهما تتنزّل على خلفيّة متماثلة من الأمكنة والأزمنة ، وفيهما تهيمن الأبويّة الذكوريّة ، وتشيع سيطرة «الفتوّات» على الحارة ، واحدًا إثر آخر ، وشخصيّاتهما تتوزّع الإقامة في الخلاءات المهجورة ، والمقابر ، والحارات الفقيرة .

يشبه «البيت الكبير» بحديقته حيث السعادة المطلقة ، في الرواية الأولى «التكيّة» في الرواية الثانية ، حيث تنساب الأناشيد الفارسيّة الغامضة على ألسنة الدراويش ، والبعد الرمزيّ للحارة بوصفها مكانًا للعذاب والتشرّد الأرضيّين متماثل فيهما . وفي الروايتين تصنع التاريخ شخصيّاتٌ أبويّة المنزع ، مشدودة دائمًا إلى مركز جذب رمزيّ يمثّله البيت الكبير للجبلاوي أو تكيّة الدراويش ، حيث مآل الآباء الكبار كالجبلاوي وعاشور الناجي . وتستثمر الشخصيّات في الروايتين أحداثًا معيّنة فتتبوّأ مواقع مهمّة ، وكما وقع لجبل ورفاعة وقاسم ، فقد أصبح عاشور الناجي ، الذي كان مجرّد لقيط ومجهول النسب ومكاريًا عند المعلم زين الناطوري ، شخصيّة استثنائيّة بعد أن استولى

---

(١) أولاد حارتنا ، انظر الصفحات الآتية : ٢٢٥ ، ٢٩٠ ، ٣٢٣ ، ٣٤٤ ، ٤٥٩ .

على «دار البنان» ، وهي الرياض الوارفة ، فأصبح «سيد الحارة ، وارتفع إلى منزلة «الأولياء» ، وحوّل الحارة إلى «جوهرة الحيّ كلّه» ، وانتهى رجلاً مقدّسًا[1] . فمسار الشخصيّات ومصائرها يمتثل لطريقة واحدة في البناء ، واستخدم محفوظ العناصر الخاصّة بالمظهر الخارجيّ والأفعال والملامح الفكريّة والنفسيّة ، بصورة تجعل شخصيّاته تتناسل من بعضها في الروايتين .

ارتسم ، أوّل وهلة ، نوع من التوازي السرديّ بين ظهور الحكايات ، وظهور الأجيال في الروايتين ، وهذا صحيح حينما نخدع بتمركز الأحداث حول شخصيّة ما في كلّ حكاية من الحكايات المكوّنة للروايتين ، لكنّ نمو الشخصيّات وأفولها ، انبثق كتيّار جارف فاكتسح الإطار الخارجيّ للحكايات ، وهو منهج سرديّ اقترحه محفوظ في «الثلاثيّة» وطوّره في «أولاد حارتنا» ، ثمّ كرّسه على نحو شديد البراعة في «الملحمة» . إلى ذلك وظّف ، في الروايتين طريقة تراكم الأحداث ، وهي طريقة دفعت بها المرويّات السرديّة الشفويّة القديمة ، حيث تتمركز الأحداث حول شخصيّة رئيسة ، ثمّ تطوى تحت موج من أحداث لاحقة حول شخصيّة أخرى ، فيدفع كلّ سيل من الأحداث السيل الذي سبقه إلى الوراء ، فلا يتيح ذلك للمتلقّي إمكانيّة ربط الشخصيّة بطبقة الأحداث التي تتّصل بها ، إن لم يسجل ذلك ليعود إليه حينما تطمس حكايةٌ الحكايات التي سبقتها . وهذا الضرب من السرد هو الأكثر شيوعًا في المرويّات الخرافيّة والشعبيّة .

أظهرت سلالة الناجي في «الملحمة» صمودًا بوجه العاديات ، لأنّها منغلقة على نفسها في المراحل الأولى من تاريخها ، وممتثلة لشروط الأبويّة القائمة على السيطرة المطلقة ، كالتحصّن من الغرباء ، والعزوف عنهم ، والحيلولة دون تأثيرهم في ولائها المطلق للأب الكبير عاشور الناجي ، فتمضي متمتّعة بهناءة القوّة والسيطرة ، ولكن في الجيل السابع ، جيل «عزيز قره الناجي» انعدم وجود ذكور

---

(١) نجيب محفوظ ، ملحمة الحرافيش ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ٢٢ ، ٧٤ ، ٥٣٥ .

صالحين لهم القدرة على تولّي أمور السلالة والفَتْوَنَة ، فتشكّى عزيز مّا آل إليه مصير السلالة ، «كان عزيز يتحرّى عمّن يصلح للفتونة من آل الناجي الكثيرين ، لعلّه يبعث عهد عاشور بعد موات ، ولكنّه وجد آل الناجي قد ذابوا في الحرافيش ، فهصرهم الفقر والبؤس ، واستلّ من أرواحهم خير ما فيها»[1] .

بدأت السلالة المجيدة بالتفكّك حينما وقع في الجيل الثامن تغيّر مشهور في تاريخها ، على يد «جلال عبد ربه الفرّان» ، وهو العقيم الباحث عن الخلود ، والمستغرق باللذات . لاح الانهيار في بنية السلالة ، فكلّ الشخصيّات الكبرى ، بعد ذلك ، وصولاً إلى الجيل الثالث عشر ، عانت عيوبًا أخلاقيّة ، وعوزًا في الاستقامة ، فقد مُحقت الفحولة الصلبة ، وشاع الاضطراب في العالم التخيّليّ ، وأصبح من غير الممكن وقف التدهور ، فقد شاع الغدر في السلالة ، وعُرف الشذوذ وقتال الأخوة وسِفاح المحارم ، والإفراط في الملذّات وجنون الخلود وتجارة الجنس والمخدّرات ، وبتواصل الأحداث ارتسمت صورة قاتمة للعالم السرديّ الذي ما برحت تتوالد فيه المآسي والخيانات والقتل ، إلى أن ظهر عاشور الأخير ، فختم الرواية برفض الزواج ، مؤكدًا أنّه لن يهدم بيديه ما شُيّد من بناء شامخ[2] .

قُفلت «الملحمة» بإيحاء قيميّ لا يخفى ، فتسلّل الأنوثة إلى العالم التخيّليّ في الحقب الأخيرة من تاريخ السلالة تسبّب بأفول مجدها ، ولهذا قرّر آخر فحولها الامتناع عن الزواج ، ذلك أنّ وجود النساء يهدّد السلالة ويهدّم بناءها . ولكنّ السمة العصاميّة-الأبويّة لمؤسس السلالة عاشور الناجي ظلّت هي المحفّز الأكثر أهميّة في توزيع الأدوار عبر الأجيال المتعاقبة ، فمن القيمة الرمزيّة لأبوّته استعار الأبطال العظام في تاريخ السلالة مجدَهم ، وكلّما ابتعدت الشخصيّات عن مدار قيمه وقعت في مأزق معقّد من الأخطاء ، وهي أخطاء تتضافر من أجل القضاء على السلالة .

---

(١) ملحمة الحرافيش ، ٣٢١ .

(٢) م . ن . ص ٥٦٢ .

انتهى الأمر بأبويّة عاشور الناجي إلى أن تمارس دور الحماية المقدّسة على الأحفاد ، الذين يحرصون على الاتصال الكامل بها . وكلّ من شذّ عن روح الامتثال جنى عقابًا مباشرًا أو غير مباشر . وكلّ مَنْ استبدل بأبوّة الناجي الأسطوريّة ، لذّة ، أو امرأة ، أو رغبة ، أو مالاً ، كان مصيره الهلاك . ثمّ لعب الزمن دوره في إعادة إنتاج أسطورة عاشور الناجي ، فكفاحه الشخصيّ طفلاً مجهول النسب ، وعدالته في إنعاش الحرافيش ، وحنينه العميق المصحوب بحزن تقويّ للأناشيد المتعالية من «التكيّة» ومجاورته لها ، ثمّ الاختفاء الغامض المفاجئ ، كلّها أسباب صنعت أسطورته الشخصيّة ، ومع أنّ بعض الأحفاد الغاضبين ، كانوا يذكّرون بالجدّ اللقيط ، فإنّ طابع القداسة ظلّ يتراكم حول شخصيّة الناجي ، فتحوّلت أسطورته إلى حكاية تروى على المنوال نفسه الذي كانت تروى فيه حكايات إدريس ، وأدهم ، وجبل ، ورفاعة ، وقاسم ، في رواية «أولاد حارتنا» .

روت «سحر الداية» لـ«فتح الباب» أحد الأحفاد المتأخّرين في تاريخ السلالة ، مآثر الجدّ الأكبر عاشور ، «أنبل الأصول كان أصله ، وخاف عليه أبوه من غضب فتوّة ظالم ، وجاءه في المنام مَن أمره بأن يترك وليده في الممرّ في رعاية التكيّة . . . من أنبل الأصول كان أصله ، وقد ترعرع في أحضان رجل خيّر ، ونما شابًا قويًا ، وذات مرّة أمره ملاك في المنام أن يهجر الحارة اتقاء للوباء ، ودعا الناس إلى الهجرة ، ولكنّهم سخروا منه ، فمضى محزونًا بزوجه وولده ، ولمّا رجع من العذاب والذلّ أنقذه الله من الموت . . .وقد اختفى ذات يوم ، وطال اختفاؤه حتى آمن الناس بموته ، أمّا الحقيقة التي لا شكّ فيها ، فهي أنّه لم يمت»[1] . هذه الأسطورة التي حافظ عليها أفراد السلالة ، سعى إلى تدميرها كثيرون بأفعالهم السيّئة ، فتاريخ السلالة له وجه آخر غير الوجه الذي مثّله عاشور الناجي ، تاريخ مملوء بـ«الانحرافات والشهوات» ، وكثير منهم خانوا «عهد

(١) ملحمة الحرافيش . ص ٤٨٦-٤٨٧ .

جدّهم العظيم» ، و«انخرطوا في سلك المجرمين والبلطجيّة» ، وأصبحوا «سلسلة صدئة من الدعارة والإجرام والجنون» ، وتاريخ الأسرة «سلسلة من المآسي والدروس الضائعة[1] .

ولا يمكن فهم المحفّز السرديّ المكين وراء أحداث استغرقت قرونًا عدّة ، ومئات الشخصيّات المتناثرة ، وثلاثة عشر جيلاً من سلالة الناجي ، دون أخذ بالحسبان التعارضات الأخلاقيّة والقيميّة مأخذ الجدّ في العالم التخيّليّ للرواية ، فالموجّه الأوّل الذي حرّك الشخصيّات هو موجّه أخلاقيّ ، وثنائيّة الخير والشرّ هيمنت في ذلك العالم . وكرّست بعض الشخصيّات حياتها لأعمال الخير ، فأغدقت الأموال على الحرافيش ، وكَبَحت الوجهاء والأثرياء ، وحالت دون إفساد أهل الحارة ، فيما أمعنت أخرى في إذلال الحرافيش من خلال انغماسها في الجنس والخمر والثروة والشذوذ ، وكلما خُيّل للمتلقّي أنّ موجة الخير ستكون الأخيرة ، اندفعت موجة شرٍّ عارمة فأطاحت بكلّ ما تحقّق ، وتاريخ سلالة الناجي تاريخ أمواج متتابعة من عمل الخير ، والعدالة ، والمساواة ، ثمّ الطمع ، والشرور ، والتعهّر ، والعربدة .

وقبع خلف الصراعات التي خاضها آل الناجي عالم شبه ساكن من الحرافيش والأثرياء ، الذين يتحيّنون الفرصة للانخراط في دعم منتصر خيّر ، أو موالاة منتزع شرير للسلطة ، وهم يشكّلون الخلفيّة التي تعطي عمقًا دلاليًا للنزاعات الرمزيّة في النصّ ، ولكن إلى جوار الشخصيّات النموذجيّة والحرافيش والوجهاء ، تظهر النساء بخفر ودونيّة . وباستثناء «زهيرة الناجي» التي كَبَتت حرمانًا كبيرًا في صباها ، ثمّ كشفت عن مكر وجمال هائلين في شبابها ، فسعت إلى تدمير تطلّعات الرجال في السيطرة على الحارة ، وجعلتهم يتساقطون طامعين بها واحدًا إثر الآخر ، فإنّ كلّ النساء الأخريات سلبيّات ، تعلّق بعضهنّ فجأة بالشخصيّات القويّة الفحوليّة ، وكنّ واهنات أمام القوّة الجسديّة للرجال ،

---

(١) ملحمة الحرافيش . ص ٤٩٢ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥٥٥ .

يقترنّ بالأقوياء كمعادل موضوعيّ لضعفهنّ ، ويحلمن بحماة يروون عطشهنّ الجسديّ ، ويؤمّنون لهنّ الحماية الاجتماعيّة ، وبعضهنّ عاهرات ، وغوانٍ ، يوقعن الرجال عبر إغراءات جسديّة فجّة .

لا يُظهر أحد من الشخصيّات الكبرى ، حتى عاشور الناجي ، حماية مطلقة من النساء الغادرات أو المغويات ، فعاشور الأوّل نفسه تزوّج صبيّة كانت تقدّم الراح في إحدى الخمّارات ، بعد أن تنافس عليها ولداه . ولا همّ للنساء سوى إشباع رغبات الرجال والإيقاع بهم . بل إنّ السلالة نفسها كانت تتوجّس خيفة من نسائها . يقول شمس الدين الناجي : «ما أكثر الداعرات في أسرتنا المجيدة» ، وتمتلئ الأسرة بالنساء الساقطات ، ولا يقْدِم أحد من الأجيال الأخيرة للسلالة على نساء مستقيمات ، إنّما تهفو نفوسهم إلى الغواني ، والداعرات ، وهنّ كثيرات تعوم بهنّ الرواية ، والمرأة في الرواية موضوع لرغبة الرجل ، ووسيلة لمتعته الذكوريّة .

توارت الصورة الإيجابيّة للنساء في «الملحمة» ، فقد حال الفضاء الأبويّ دون إبراز أدوارهنّ الإيجابيّة ، فهنّ فاعلات في تدمير البطانة الداخليّة لسلالة الناجي ، وبمتعهنّ ورغباتهنّ ، قُدن السلالة إلى نهايات فاجعة . ظهرت المرأة في «الثلاثيّة» و«أولاد حارتنا» باعتبارها كائنًا ثانويًا ، ومكمّلاً للرجل وتابعة له ، لكنّها قد تُسهم في تخريب مسار حياته ، وتَعمّق هذا الدور في «الملحمة» . فقد تحكّمت ثنائيّة العقم والشهوة المدمّرة في تشكيل صورة المرأة . ظهرت «سكينة» عاقرًا لا تنجب في الحكاية الأولى من حكايات الحرافيش ، فجرى تبنّي عاشور الناجي ، وكانت «زينب» زوجة عاشور قبيحة وسيّئة الطباع ، وكانت «فلّة» زوجته الثانية في الأصل داعرة تخدم في خمّارة ، وبإغراء منها دخل عاشور الحانة فتزوّجها ، وهي مجهولة النسب «بلا دين إلاّ الاسم ، وبلا أخلاق ، وإنها تتبع في مسيرتها الغرائز ، وملابسات الحياة» . أمّا «قمر» فعجوز مسنّة وعقيم ، ويذكّر زواج «شمس الدين» منها بزواج «قاسم» من «قمر» في رواية «أولاد حارتنا» ، وجارتها في العقم كلّ من «ضياء الشوبكشي» و«رئيفة البنان» . بل إنّ

الأختين «عزيزة البنان» و«رثيفة» أقامتا علاقة جسديّة مشتركة وغير شرعيّة مع رمانة الناجي، وانبثاق الحقد بينهما ثلم إحدى الركائز الأساسيّة التي قامت عليها سلالة الناجي.

وبسبب «زهيرة الناجي» قتل عدد من الرجال في تنازع دمويّ للاستئثار بها، وسمّمت «زينات الشقراء» عشيقها الخالد جلال الناجي، وحملت منه جنينًا سمّته جلال على اسم أبيه. وأغرت «دلال الغانية» جلال جلال بالاستغراق في العربدة، واجتذبت الراقصة «نور الصباح العجمي» شمس الدين جلال الناجي فتزوّجها، وهي «مجهولة الأصل متهتّكة». وبالزواج منها هبطت السلالة «من السماء للتمرّغ أخيرًا في الوحل». فيما أغرت «كريمة العنابي» وهي أرملة في نحو الستين من عمرها المراهق سماحة شمس الدين الناجي فسقط في براثنها. ومعظم النساء في «الملحمة» هنّ اللواتي عرضن أنفسهن للزواج من الرجال طمعًا في الحماية، أو الاستمتاع الجسديّ. فهذا هو المضمار الذي قدّر للمرأة أن تدور في فلكه.

على أنّ المرأة كانت عنصرًا سلبيًا فاعلاً في التعجيل بانهيار سلالة الناجي، فقد أدّى عمل «سنيّة» زوجة سليمان شمس الدين عاشور الناجي إلى المشاركة في ذلك حينما ربّت أولادها على التجارة وليس على الفَتْوَنَة، مجاراة لوضع عائلتها قبل الزواج، وذلك خروج على السُنَن المتوارثة في آل الناجي، فالسطوة مصدرها القوّة والعنف، وليس الانشغال بجمع المال، ثمّ أهملت زوجها فطلّقها، وعشقت سقّاءً شابًا فتزوّجته، وهربت معه من الحارة. وسيطرت رغبة الدنس على «رضوانة الشوبكشي» زوجة بكر سليمان الناجي، فأغرت أخاه الأصغر «خضر» بالخيانة المحرّمة، لكنّه أبى وغادر الحارة متعففًا، فلاحقته طويلاً راغبة فيه بعد الاختفاء الغامض لزوجها، لكنّه لم يستجب لها، وانتهى أمرها بالقتل من طرف أخيها إبراهيم في نوبة غضب. حاولت «رضوانة» أن تستأثر بجسد الأخوين معًا، فتكون زوجة لأخ وعشيقة لأخيه، ولم يُتح لها تحقيق رغبتها، فسِفاح المحارم يجرح النظام الأبويّ، ويتسبّب في انهياره، سواء كان مصدره

الرجل أو المرأة كما رأينا في «الثلاثيّة» . ولكن تحقّق مفعول تلك الرغبة ، إذ هجر «خضر» الحارة ، واختفى «بكر» بطريقة غامضة ، وقتلت «رضوانة» .

انحدر أمر السلالة حينما تعرّضت لاختبار أخلاقيّ لم يعرفه تاريخها من قبل ، فشهوة المرأة التي كان موضوعها الأشقّاء الذكور رسمت حدّاً بين حقبة من حياة السلالة ، وحقبة أخرى ، فتوارى وجود الراغبة والمرغوبين ، إمّا بالقتل أو الاختفاء ، فأطاح ذلك بمجد السلالة ، إذ «جرت فضيحة آل سليمان الناجي على كلّ لسان ، وترحّم الحرافيش على عهد الناجي القديم ، واعتبروا ما نزل بسليمان وابنيه جزاءً عادلاً على انحرافه وخيانته . قالوا إنّ عاشور كان وليًا ، أيّده الله بالحلم والنجاة ، وأكرمه حيًا وميتًا ، أمّا الكارهون فقالوا إنّها ذرّيّة داعرة متسلسلة من أصل داعر لم يكن إلاّ لصًا فاسقًا . واجه سليمان ذلك بوحشيّة غيّرت من شخصيّته للمرّة الثانية ، (الأولى الزواج والثروة) ، فكان يشقّ الحارة بجسمه العملاق وبدانته الآخذة في التمادي ، متربّصًا لأيّ هفوة حتى خافه أقرب المقرّبين إليه ، ولم يعد منظره ينسجم مع الفتونة ، فهو يترهل ويعلوه الخمول ويغرق في الإدمان والترف . انتفخ كرشه وتدلّت عجيزته ، ومن إفراطه في الطعام كان يغلبه النوم وهو متربّع على أريكته في القهوة»[1] فأصيب بالشلل فالموت . وانتزع «عتريس» الفتونة من سلالة الناجي بسبب العجز الذي ضرب آخر أفرادها ، وحلّ محلّه «الفللي» أقوى أتباعه ، فـ«اندرج عاشور وشمس الدين وحتى سليمان ضمن ركب الأساطير»[2] حتى إنّ خضر سليمان الناجي ، الذي أصبح من التجار الأثرياء ، راح يؤدي الإتاوة للفتوّات الجدد بعد أن تولّوا أمر الحارة ، وأزاحوا آل الناجي عنها .

تُعزى الشرور إلى النساء في النظام الأبويّ ؛ إذ دبّ الفساد في سلالة الناجي بسببهنّ ، ففي عهد سليمان عاشور الناجي ظهر انحراف في تاريخ

(١) ملحمة الحرافيش . ص ١٧١ .

(٢) م . ن . ص٢٠٤ .

السلالة حينما استسلم الحفيد للمغريات التي شجّعته على هجر «الفتونة» ، منها الانغماس في لذّات الحياة ، وعدم الاهتمام بالفقراء والحرافيش ، والتقرّب إلى الوجهاء والأثرياء في الحارة ، والزواج من «سنيّة السمري» بنت أحدهم . أغراه الثراء وحبّ التنعّم والمرأة المغوية ، فانتقل من حال إلى حال أخرى .

كشف السرد دور المرأة في تثبيت أولى الانحرافات في تاريخ سلالة الناجي ، فقد «استولت سنيّة على قلبه تمامًا كما استحوذت دارها على رغباته ، وبتعاقب الأيّام زحف على وجدانه مخدّر فعّال . كفّ عن عمله وأحلّ فيه أحد رجاله ، وزاد من الهبات لنفسه ولأعوانه ، فمضت العصبة ترتفع نحو منازل الوجهاء حتى هجروا في النهاية حرفهم البسيطة أو أهملوها . تناقصت أنصبة الفقراء والحرافيش ، وإن لم يحرموا من الهبات ، تغيّر وجه الحارة المشرق ، وأخذ الناس يتساءلون ، أين عاشور الناجي؟ أين إخلاص شمس الدين؟ وتحفّز الأتباع للمتسائلين ، وأرهبوا الساخطين . وأنشأتْ سنيةُ (بكر) و(خضر) نشأة مرفّهة ناعمة ، ثمّ أدخلتهما الكتّاب ، وأعدتهما للتجارة ، فلم يبشر أحدهما بأنّه سيخْلُف أباه ذات يوم ، ولمّا بلغا سنّ المراهقة فتحت لهما محلاً لبيع الغلال ، وبذلك صارا تاجرين وجيهين . وتجنّب سليمان المعارك ما وجد إلى ذلك سبيلاً ، وآثر في النهاية أن يحالف فتوّة الحسينيّة ، ليتفادى مواجهة التحدّيات وحده ، وفقدت الحارة مركز السيادة الذي تبوّأته منذ عهد عاشور الناجي ، وتغيّرت صورة العملاق ومنظره ، ارتدى العباءة والعمامة ، واستعمل الكارتة في مشاويره ، نسي نفسه تمامًا ، ثمل حتى أصابه خُمار الانحراف ، ومضى يمتلئ بالدهن حتى صار وجهه مثل قبّة المئذنة ، وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوي»[1] .

حدث انحراف خطير في تاريخ السلالة بسبب امرأة ، فقد توارى مجد

---

(١) ملحمة الحرافيش . ص ١٥٥-١٥٦ .

الأبوّة الذي أرساه عاشور الناجي، حينما قامت امرأة بإحلال قيم بديلة محلّ القيم الأبويّة الموروثة، فبدل مواصلة مسار الجدّ الكبير الذي شقّ طريقه بالقوّة، دُفع حفيداه إلى التعليم، ثمّ التجارة، وبدل ممارسة العنف وفرض السطوة بالقوّة الجسديّة، صارا تاجرين وجيهين، وبدل أن يضفي «سليمان الناجي» حمايته على الآخرين، كما فعل أسلافه، احتمى هو بفتوّة الحسينيّة، فانحسر نفوذه عن الحارة، ومال إلى الخمول والبدانة، ثمّ الترهل، وفقد كلّ السمات التي تجعل منه حفيدًا جديرًا بعاشور الناجي، وانتهى بلا نفوذ ولا سطوة.

تتعزّز الأبوّة بمنأى عن التفاعل الإيجابيّ مع الأنوثة، وتأفل ثمّ تتلاشى بحضورها، كما تريد ملحمة الحرافيش الإيحاء به. في البدء أظهر الأبناء حرصًا على القيم الأبويّة، فشمس الدين الناجي حاكى الدور الرمزيّ لأبيه عاشور الناجي، فناصر الضعفاء والفقراء وكان صارمًا ضدّ الأثرياء، وهو شديد الحرص على الاتصال بأبيه من ناحية القيم والسلوك، فعاشور «خير من حملت الأرض»، وهو الذي «يكبح المتجبّرين ويرعى الكادحين، وينشر التقوى والإيمان»، وهو «حقيقة أكبر من الأبوّة»، وهو «رجل مقدّس»، وهو «ظاهرة خارقة لا تتكرر». وقد اختص «وحده بالرؤيا الهادية». وفي زواجه يتلقّى شمس الدين بركة الأب كأنّها هبة إلهيّة، «باركه عاشور الناجي وهو يمتطي مهرًا أخضر، وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب، وانفتح باب التكيّة، وتدفّق اللحن الملكيّ وثمار التوت». وقد سعى بكلّ قوّته لاستثمار القيمة الرمزيّة لأبيه، «حافظ على نقاء فتونته للحارة، ظلّ يعمل سوّاق (كارو) على الرغم من سطوته وتقدّمه في العمر. ورعى الحرافيش بالرحمة والعدل والحبّ. وعرف بالتقوى والعبادة وصدق الإيمان. وتناسى الناس أخطاءه، وعبدوا طيب خصاله، وأصبح اسم الناجي مرادفًا عندهم للخير والولاية والبركة». فأفضى ذلك إلى إثارة موقف الأثرياء ضدّه، وكان سبيلهم هو ترويج اختفاء الأب عاشور الناجي؛ لكي ينقطع الابن عن الجذر الذي يتّصل به، «فماذا ينقذهم من سطوة الجبّار وشبابه المتجدد وإرادته الحديديّة إلاّ معجزة؟! .فليدم الغياب، ولتطوَ الأسطورة،

ولينقلب الوضع إلى الأبد!»[1] .

وابتداءً من الجيل الرابع ، ممثلاً بسماحة بكر الناجي ، ظهر الاختلاف عن مسار السلف ، فقد اتّخذ «سماحة» من العصابات أصحابًا ، وراح يتعاطى الخمر ، ويعشق السهر ، حتى قيل : «إن الله قادر على أن يخلق أحيانًا من صلب الأبطال أوغادًا لا وزن لهم» . وراودته الرغبة في الزواج من «مهلبيّة» ابنة «صباح» كوديّة الزار ، لكنّ «الفللي» نافسه عليها ، فحاولا الهرب ، لكنّ مهلبيّة قتلت ، ونجا «سماحة» متنكّرًا باسم «بدر الصعيدي» ، فسبب المأساة امرأة .

وفي بولاق حيث انتهى الأمر بـ«سماحة الناجي» المتنكّر بلقبه الصعيديّ امتهن البقالة ، وما لبث أن جُذب إلى «محاسن» بيّاعة الكبدة ، وهي من أسرة مثقلة بالمشاكل : قتل أبوها في خصام ، ويقيم أخوها في السجن ، وأمّها سيّئة السمعة وضريرة ومدمنة على الأفيون ، أمّا هي فسليطة اللسان ، ومدمنة على الحشيش ، فيتزوّجها على الرغم من كلّ هذه العيوب ، ولمّا شعر بأنّ أمره سوف يكتشف ، هرب إلى الصعيد ، فتزوّجت «محاسن» المخبرَ الذي كان يطارده ، لكنّ سماحة يعود بعد غياب طويل ، فيقتل المخبر «حلمي عبد الباسط» ويلتحق بأسرته ، ثمّ يلتقي عمّه «خضر سليمان الناجي» الذي يقتل في ظروف غامضة ، فيتزعّم آل الناجي الابن الأصغر «وحيد سماحة الناجي» ، فيتلقّى بركة جدّه الأعلى عاشور ، إذ يرى في الحلم أنّ الجدّ يدهن يده بدهان سحريّ ، وباليد المسحورة يقتل الفتوّة «الفسخاني» ويحوز على الفتوّة ، ولكنّه بدل أن يعيد مجد السلالة ينزلق إلى إغراءات المتعة والثروة ، ويصبح شاذًا ، ويلقب نفسه «صاحب الرؤيا» ، لكنّ الحرافيش يلقبونه سراً بـ«الأعور» ، أمّا أخوه «رمانة» ، فيقيم علاقة غير شرعيّة ومزدوجة مع الأختين «عزيزة» و«رئيفة البنان» ، فيتزوّج «رمانة» الثانية ، فيما يتزوّج أخوه «قره» الأولى .

انزلقت الأسرة إلى الدنس والعلاقات المحرّمة ، فقد تزوّج «قره» من عزيزة

---

(١) ملحمة الحرافيش . انظر الصفحات الآتية : ٩٥ ، ١١٥ ، ١٥٨ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ١٢٥ ، ١٣٠ ، ٩٦ ، ٩٢ .

البنان، وهو يعرف أنّها على علاقة بأخيه «رمانة»، وتزوّج رمانة من «رثيفة» وهو يعلم أنّ زوجته تعرف بعلاقته مع أختها، ورمانة يعلم بأنّ الأختين على بيّنة من علاقته بهما معًا، والأختان عارفتان بالأمر أيضًا، فيقوم رمانة بقتل أخيه وقتل الشيخة ضياء، وحينما تنجب عزيزة وليدها عزيز لا يعرف أباه الحقيقيّ، وفي النهاية يتّضح أنّ رمانة كان عقيمًا. يكبر عزيز ويتزوّج «ألفت الدهشوري» ويشتري «دار البنان»، التي كان جدّه الأكبر عاشور الناجي قد استولى عليها إبان الوباء في أوّل أحداث الرواية، فيما يسبّب شذوذ «وحيد» قلقًا كبيرًا لابن أخيه عزيز[1]. وخلال هذه الفترة يلوح في عالم السرد طيف «زهيرة الناجي»، التي تتسبّب في انتقال نسب السلالة من الذكور إلى الإناث.

تنتسب «زهيرة» إلى آل الناجي، تتربّى فقيرة كخادمة في بيت عزيز الناجي، وتتزوّج عبد ربه الفرّان، وتنجب منه جلال الذي سيكون في الجيل الآتي رأس السلالة، لكنّ جمالها، ومكرها، جعلاها موضوعًا لرغبات عدد كبير من الرجال: عزيز الناجي، ونوح الغراب، وفؤاد عبد التواب، ومحمد أنور، وعبد ربه الفرّان. طلّقت الأخير وتزوّجت محمد أنور، وتقاتل عليها الآخرون، وفاز بها عزيز الناجي في النهاية، فأنجبت له شمس الدين عزيز الناجي، وجاءت نهايتها على يد محمد أنور.

فجّر تنازع الرجال فيما بينهم للاستئثار بزهيرة كوامنَ الرغبة الذكوريّة، فقد رغب فيها نوح الغراب، وخضع لشروطها بتطليق نسائه الأربع، لكنّه قتل في يوم الزفاف، وتصادف أن انتحرت رئيفة وتوفي رمانة، فراحت زهيرة تجْهز بالتدريج على الطامعين بها، فشعرت أنّها الفتوّة الحقيقيّة في حارة الرجال، «نعمت زهيرة بشعور رهيف خياليّ مثل الإلهام المشرق، هو الفوز في جلاله والحلم في أبّهته وكماله. الدار والثروة وسيّد الوجهاء. لم تبتئس بغضب عزيزة ولا حزن ألفت، وإن كان ثَمّة كبرياء فهي سيّدة الكبرياء، وأحقّ الناس به بما

---

(١) ملحمة الحرافيش. انظر الصفحات الآتية: ٢٠٦، ٢١١، ٢٢٥، ٢٣٥، ٢٦٦، ٢٧٢، ٣٢١.

وهبها الله من جمال وذكاء ، آمنت بأنّها فتوّة في إهاب امرأة ، وأن الحياة لا تمتثل إلاّ للأقوياء . ولأوّل مرّة تجد بين يديها زوجًا تحترمه وتعجب به ولا تفرّط فيه ، أمّا الحبّ فطالما قهرته في سبيل ما هو أعظم وأجلّ ، وطالما قالت لنفسها : «لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء»[1] .

توافرت ظروف مناسبة لزهيرة كي تكشف عن دور الأنثى في العالم التخيّليّ للرواية ، ولكنّ السرد سرعان ما دفع بها إلى مطابقة الصورة الرغبويّة للأنثى ، استجابة لقواعد النظام الأبويّ ، فلأنّها ملكت الدار والثروة والزوج الذي هو «سيّد الوجهاء» ، فقد غمرها «شعور رهيف خياليّ مثل الإلهام المشرق» فتصاب ، شأنها شأن المرأة الجميلة في الثقافات التقليديّة ، بداء الكبرياء ، والغرور ، والتعالي على أحزان الآخرين وغضبهم ، وتنخرط في محاكاة الذكور الذين يبنون مجدهم بقوّتهم وليس بدرايتهم ، «آمنت بأنّها فتوّة في إهاب امرأة ، وأنّ الحياة لا تمتثل إلاّ للأقوياء» . كشفت هذه المحاكاة بأن النموذج الأعلى لها هو الرجل في قوّته المنفلتة ، وليس في قوّته المتبصّرة ، وهو المثل الأعلى في الثقافة الأبويّة الذكوريّة ، فلكي تحقّق التطابق الذي جوهره القوّة المفرطة ، قهرت زهيرة الحبّ باعتباره إحساسًا واهنًا ينبغي طمسه ، فلا قوّة بوجوده ، بل إنّها اختزلت النساء إلى كائنات هشّة «لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء» .

مثّلت زهيرة حدّاً فاصلاً في تاريخ السلالة ، فلا يمكن أن يمنح لدورها قيمة حقيقيّة إلاّ بقهرها كأنثى ، ومطابقتها لعنف الذكور ، فمحاكاة الذكور هي الكمال في النظام الأبويّ . وبزهيرة انتقلت الفتونة من آل الناجي إلى آل عبد ربه الفرّان . حافظت زهيرة على الفتونة ، لكنّها لم تكن من صلب السلالة ، إنّما من حواشيها النسويّة ، فتدهورت أحوال السلالة بمرور الوقت ، وتركز همّ كبارها على الثروة والنساء ، وليس على قيادة الحارة ، وتحقيق العدل ، كما هو شأن الأجداد الأوائل من آل الناجي ، تناهبت الألسن سمعة السلالة نقدًا وتجريحًا ،

---

(١) ملحمة الحرافيش . ص ٣٧٧ .

فبعد مصرع زهيرة على يد زوجها السابق محمد أنور، «قال الحرافيش: إنّ أسرة الناجي أصبحت مسرح الحزن، وأمثولة العبر جزاء خيانتها لعهد جدّها العظيم صاحب الكرامات والبركات».

توسّع دور النساء في السلالة، فأصبحت زهيرة قبل مقتلها «أعظم امرأة عرفتها الحارة»، وغيّر جلال الناجي مصيره من عاشق إلى فتوّة، بسبب حبيبته قمر التي ماتت قبل الزواج، ثمّ تحوّل إلى شكّاك ملحد، فاز بالسلطة والجاه والثروة، لكنّه عزف عن المتع لأنّه شقيّ ومعذب، إلى أن اعترضته زينب الشقراء الغارقة في متع الحياة فانخرط فيها، وشرع يفكّر بالخلود، وينفّذ الوصايا الصعبة ليحظى به، ويؤاخي الجنّ، ويعيش معتزلاً لسنة لا يرى أحدًا. يصبح جلال قويًا، وجميلاً، وعقيمًا، وغامضًا. ثمّ يخوض في المتعة الدائمة، متعة الجنس، إلى أن تقوم زينب الشقراء بتسميمه، وتتناظر قوّتان داخل النصّ: الخلود تأتي به الجنّ، والموت تأتي به المرأة.

وتنجب زينات ولدًا بعد موت جلال تسمّيه باسم جلال، متحدّية كلّ التقاليد، فينشأ جلال الثاني مجهول النسب مثل جدّه عاشور الناجي، ويشار إليه في الحارة كابن حرام. وبعد أن يمرّ بمرحلة إيمان وتعبّد ينزلق إلى العربدة والانحلال، فيقتله ابنه شمس الدين، لكنّ الابن سرعان ما يقترن بالراقصة نور الصباح العجمي، وهي «مجهولة النسب متهتّكة»، وبزواجه منها هبطت السلالة «من السماء للتمرّغ في الوحل». وينجب شمس الدين ابنه البشع «سماحة»، الذي سرعان ما يشذّ وهو في سن المراهقة عبر العلاقة الجسديّة مع كريمة العناني، وهي في الستين، فيختفي، ويعتقد أبوه أنّه سيقوم بقتله، كما قام هو بقتل أبيه، فيما يشرع أخوه «فتح الباب» من أمّ أخرى في العمل على أحياء تقاليد الجدّ الأكبر، حتى يؤمن بأن عاشورًا الناجي ما زال حيًا، ويختصم الأخوان، فـ«فتح الباب» عادل وأمين لميراث الجدّ يوزّع الغلال على الحرافيش في موجة الجوع التي تضرب الحارة، فيما يستوطن الظلم والجشع في نفس أخيه «سماحة».

ويجبَر الأوّل على الإقامة في البيت، ويموت في ظروف غامضة، وبموته لا يبقى من السلالة سوى النساء، والابن الوحيد لسماحة الناجي، وهو ربيع سماحة الناجي، الفقير الذليل العازب، الذي يظلّ «متسربلاً بالوحدة والكبرياء»، وبعد الخمسين يتزوّج الأرملة حليمة بركة الناجي، وقبل أن يموت ينجب آخر ثلاثة أولاد في سلالة الناجي»، وهم «فائز» الذي يصبح تاجر مخدرات وجنس، وينتهي منتحرًا، و«ضياء» الذي يصبح مديرًا لفندق في بولاق، ثم «عاشور» الأخير، الذي يتماهى مع شخصيّة عاشور الأوّل، فيمتهن رعي الأغنام، ويعود بعد مدّة طويلة إلى الحارة، ويصبح الفتوّة اعتمادًا على الحرافيش الذين يشكّلون الأغلبيّة.

رجعت الفتونة إلى آل الناجي «إلى عملاق خطير، تشكّل عصابته لأوّل مرّة أكثريّة أهل الحارة. ولم تقع الفوضى المتوقّعة، التفّ الحرافيش حول فتوّتهم في تفانٍ وامتثال، وانتصب بينهم مثل البناء الشامخ، توحي نظرة عينيه بالبناء لا الهدم والتخريب». وكان شعاره الأوّل هو العدل: «إني أحبّ العدل أكثر ممّا أحبّ الحرافيش، وأكثر ممّا أكره الأعيان». فيبعث عاشور الأخير أنصع صور الفتوّة المتوارثة، ويسعى للاتصال بجدّه عاشور الناجي، فيقيم بجوار التكيّة يتنسّم عطر الأناشيد الأعجميّة الغامضة، وحينما يستعيد مكانة السلالة، ويتبوّأ المركز الثاني بعد جدّه عاشور الأوّل، تقترح عليه أمّه الزواج، فيكون جوابه: «لن أهدم بيدي أعظم ما شيّدت من بناء شامخ»[1].

ملحمة الحرافيش هي حكاية ثلاثة عشر جيلاً متعاقبًا من سلالة «الناجي»، بداية بعاشور الأوّل وانتهاء بعاشور الأخير، أجيال مسكونة بنوازع متناقضة، وهي منقسمة بين العدالة والطمع، والتقوى والفحش، والعفاف والعربدة، والقوّة والضعف، والعالم التخيّليّ للملحمة مشبع بالشهوة والتقوى،

(١) ملحمة الحرافيش. انظر الصفحات: ٣٨٠، ٣٨٧، ٤٣٤، ٤٤٣، ٤٦٠، ٤٨٩، ٥٠٨، ٥١٠، ٥٥٨، ٥٦٠، ٥٦٢.

وبحبّ السيطرة والقوّة . ومن عمق الخمول العامّ لمجتمع هلاميّ شبه ساكن ، ينبثق أبطال شعبيّون يقيمون مجدهم على القوّة ، ثمّ ينتهون نهايات متناقضة ، بعضهم يستغرقه العدل كعاشور الأوّل ، وعاشور الأخير ، وبعضهم تستغرقه اللذّة والخمر مثل جلال الفرّان ، وبينهم نماذج تحوم في آفاقها الشكوك الكبرى ، والبحث عن الخلود ، كجلال ابن عبده الفرّان الذي يتّصل بآل الناجي عن طريق أمّه زهيرة الناجي ، والشذوذ الجنسيّ كوحيد سماحة الناجي ، والتورّط في قتل الآباء كشمس الدين جلال الناجي ، وقتل الأخوة كرمانة سماحة الناجي ، والحقد الأعمى بين سماحة وفتح الباب ولدي شمس الدين الناجي ، وبعضهم ينحدر من علاقات محرّمة كجلال جلال الناجي ، وتجارة المخدّرات والجنس ، كفائز ربيع الناجي . لكنّ هاجس البحث عن السلطة والمال حاضر في «الملحمة» منذ حكايتها الأولى إلى حكايتها العاشرة ، ويحوز الجميع أدوارهم الإيجابيّة والسلبيّة ، إمّا لامتثالهم للقيم الأبويّة أو لخروجهم عليها ، فهي المحدّد الثقافيّ لأدوار الشخصيّات الفاعلة في مجتمع الرواية .

٨. خاتمة:

انتقلت الأبوّة في المدوّنة السرديّة التي وقفنا عليها لنجيب محفوظ ، من بعدها الواقعيّ الاجتماعيّ إلى بعدها الميتافيزيقيّ ، ثمّ إلى الملحميّ ، واتّضح التدرّج في نسق القيم الأبويّة الذي قام رهانه على تبنّي مفهوم القوّة الذكوريّة المهيمنة ، واختزال النساء إلى مجموعة دونيّة ، فالنماذج الكبرى منهنّ ، يترددن بين الصبر والطاعة المطلقة والإغواء ومحاكاة الذكور في أدوارهنّ . على أنّ مفهوم الطاعة والخضوع والتراتب في العلاقات والمكانة وأهميّة الدور الاجتماعيّ ، كلّها مقترنة بمقام الأب الواقعيّ أو الرمزيّ ، الذي يفيض مقامه على الجميع ، فيمنح لهم مكانتهم في العالم التخيّليّ ، ولا نكاد نعثر على شخصيّة سويّة تمكّنت من ابتكار سويّتها الخاصّة بها دون أن تنهل من التركة الأبويّة التي تتحدّر إليها عبر الانتساب أو الطاعة أو المحاكاة ، والشخصيّات التي نزعت إلى التمرّد على

الموروث الأبويّ ارتسمت صورها السلبيّة بوضوح لا يخفى ، وآلت مصائرها إلى نهايات مأساويّة ، ذلك أنّ العالم التخيّليّ ثبّت معايير تقويم أخلاقيّ مستمدّة من القيم الأبويّة الذكوريّة ، وكلّ شذوذ يعد مروقًا ، فلا تستقيم قيمة أخلاقيّة بذاتها ، إنّما بمقدار امتثالها لنظام متراكم من القيم المتوارثة ، من أب تعالت صورته في الذاكرة والمخيّلة ، فأصبح مصدرًا ثرًا للسجايا ، ومنبعًا لا ينضب للفضائل .

شكّلت القيم الأبويّة المدار الذي تطوف فيه الشخصيّات الفاعلة ، فيما نبذت ورميت بالمروق الشخصيّات الساعية للخروج على مدارها ، وترافق ذلك بضروب من السرد التفسيريّ المسند إلى راوٍ عليم ، يحيط علمه بكلّ شيء ، وبخاصّة البعدين الأخلاقيّ والنفسيّ للشخصيّات ، فكان يحرص على بيان المزايا والعيوب عبر الأسانيد المشتقّة من أفعال الشخصيّات ، فيما حرص محفوظ على بناء سرديّ تتتابع الأحداث فيه ، وقد حرص ذلك البناء على تقديم سير الشخصيّات منذ ظهورها إلى موتها ضمن هدف تكوينيّ ، يضع أمام المتلقّي إخفاقات الشخصيّات ونجاحاتها كسلسلة متواصلة من العِبر الأخلاقيّة .

الفصل الرابع

التمثيل السرديّ والمرجعيّات الثقافيّة

١. مدخل.

يؤدي السرد وظيفة تمثيليّة شديدة الأهميّة في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادّة التخيّليّة، وينظّم العلاقة بينها وبين المرجعيّات الثقافيّة، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعيّاتها، فهي متّصلة بتلك المرجعيّات، لأنّها استثمرت بعض مكوّناتها، وبخاصّة ما له صلة بالأحداث والشخصيّات والخلفيّات الزمانيّة والمكانيّة، بهدف جعلها قرائن تفسيريّة للحكاية، لكنّها منفصلة عنها لأنّ المادّة الحكائية ذات طبيعة خطابيّة، فالسرد في وظيفته التمثيليّة، يركّب، ويعيد تركيب، سلسلة متضافرة من عناصر البناء الفنّيّ ليجعل منها تشكيلاً سرديًا متخيّلاً، فتكون الحكاية من ابتكار السرد. على أنّ انفتاح الحكاية على فضاءات اجتماعيّة وتاريخيّة وسلاليّةً، فضلاً عن تنوّع مكوّناتها، نقل الرواية من كونها مدوّنة نصّيّة إلى خطاب تعددي منشبك بالخلفيّات الثقافيّة الحاضنة له.

أخذ التنوّع مظاهر كثيرة، فهو تعدّد في العناصر السرديّة المكوّنة للحكاية، وتعدّد في أساليب السرد، وتعدّد في الصيغ، وتعدّد في مواقف الشخصيّات ورؤاها ومواقفها من ذواتها ومن العالم الذي تعيش فيه، ولعلّ إحدى الظواهر الحاضرة في مسار الرواية العربيّة استثمارها المرجعيّات الثقافيّة الخاصّة بالأعراق والسلالات والتاريخ والقيم التقليديّة والمرأة والهُويّة والآخر، إذ انخرطت الرواية في جدل الهُويّات الثقافيّة والانتماءات العرقيّة والطبائع النفسيّة والقيم الأبويّة، فأفضى كلّ ذلك إلى ظهور عوالم سرديّة متنوّعة في قيمها وتصوّراتها ومواقفها.

ومن ذلك فقد قامت الرواية بتمثيل موضوعات الأنا والآخر، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليديّ والمجتمع الحديث، والتجربة الاستعماريّة، والهُويّات العرقيّة والدينيّة والمذهبيّة، والاستبداد والحرّيّات الاجتماعيّة، والمنفى، وكلّ

ذلك أسهم في إثراء البنى الدلاليّة للرواية ، فلم يسجّل السرد واقعًا ، أو يعكس حقيقة ، إنّما قام بتركيب عوالم متخيّلة مناظرة للعوالم الواقعيّة ، لكنّها مختلفة عنها ، ألاّ حينما يتدخّل التأويل في كشف بعض أوجه التماثل فيما بينها ، لأنّ العوالم المتخيّلة من نتاج التمثيل السرديّ . وكلّ هذا دفع بالرواية إلى خوض غمار الحراك الاجتماعيّ والتاريخيّ في العصر الحديث .

٢ . السرد وتمثيل الهُويّة الثقافيّة:

قام السرد في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» لـ«الطيّب صالح»[١] بتمثيل التوتّر بين الشرق والغرب (الجنوب والشمال) ، بأسلوب رمزيّ وضع تحت نظر المتلقّي التعارض الذي كرّسته التجربة الاستعمارية بين قطبين حضاريّين في العالم ، الغرب باعتباره مؤسّسًا لتلك التجربة في العصر الحديث ، والشرق باعتباره موضوعًا لها . ولم يعنَ بالوقائع التاريخيّة كثيرًا ، وأهمل الوثائق والأسانيد ، ولم يعنَ بالإثباتات إلاّ في دعم مواقف محدودة في السياق العامّ ، إنّما تخيّل الآثار النفسيّة والثقافيّة في الشخصيّات غربيّةً وشرقيّة ، وتعيين مصائرها ، فكانت التجربة الاستعماريّة وتداعياتها هي المحفّز الخارجيّ للأفعال المتخيّلة في عالم الرواية ، وكان السرد وسيطًا تمثيليًّا ، وضع التناقض بين المستعمِر والمستعمَر في سياق حبكة سرديّة مدعومة بوعي من الأطراف المتورطة في تلك التجربة ، ثمّ ابتكر لها شخصيّات ومواقف أحالت رمزيًا عليها .

ظلّ موضوع العلاقة المتوتّرة بالآخر الغربيّ على خلفيّة التجربة الاستعماريّة ، أحد شواغل الرواية العربيّة منذ نشأتها الأولى ، فكان له حضور في أوّل رواية عربيّة ، وهي «وَي . إذن لست بإفرنجي» لمؤلّفها «خليل الخوري» التي صدرت في عام ١٨٥٩ ، لكنّ «الطيّب صالح» وبعد مرور أكثر من قرن على إثارة ذلك الموضوع في السرد العربيّ الحديث ، أعاد تمثيله بطريقة مغايرة ، وغاية

---

١ . الطيّب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢ .

مختلفة ، وبتقنيّة سرديّة جديدة ، في «موسم الهجرة إلى الشمال» الصادرة في عام ١٩٦٦ ، فإذا كان الغربيّ قد لاذ بالشرق متنكّرًا في أرض اعتبرها امتدادًا رمزيًا لإمبراطوريته الاستعماريّة التي لا تقرّ بالحدود الجغرافيّة ، فإنّ الشرقيّ قصد الغرب بعد أفول تلك التجربة الاستعماريّة منجذبًا إليها ، ليمارس فيه عنفًا مطمورًا في نفسه بسبب تلك التجربة ، فكأنّه يثأر بطريقته الخاصّة بحثًا عن توازن مفقود ؛ فالمكافئ السرديّ للعنف الاستعماريّ هو العنف الفرديّ .

ويمكن العثور على تناظر بين مدينة «حلب» التي عاش فيها الفرنسيّ «أدموند» في القرن التاسع عشر ، ومدينة «لندن» التي عاش فيها السوداني «مصطفى سعيد» في القرن العشرين . ففي الأولى عاش الغربيّ متنكّرًا بإهاب رجل ثريّ ليخفي عنه تهمة ، فأحيط برعاية ، وعرضت عليه النساء تودّدًا وتقرّبًا ، وكأنّه في رحلة استكشافيّة ، وفي الثانية عاش العربيّ متنكّرًا بإهاب طالب علم ثمّ أستاذ جامعيّ ، ليخفي جذوة العنف المتّقدة في أعماقه ، التي لم يطفئها التعليم الاستعماريّ ، ولا الإغراء الجنسيّ الأبيض ، فكان موضوع رعاية واهتمام في المجتمع الإنجليزيّ . قصد الأوّل المدينة العربيّة متّهمًا وغادرها بريئًا ، وقصد الثاني المدينة الإنجليزيّة بريئًا وأُبعد عنها متّهمًا .

أحدث مرور الوقت على التجربة الاستعماريّة تغييرًا في مصائر الشخصيّات ، فبدل الانجذاب والقبول والمشاركة ، انتهى الأمر بالكراهية والعنف والموت ، فتعارضت الأحوال ، وتناقضت المواقف ، وأضفى كلّ هذا على موضوع العلاقة بالآخر طابعًا مأساويًا ، إذ تخطّت الشخصيّات في «موسم الهجرة إلى الشمال» مستواها النصّيّ لتّتصل بمجالات الصراع بين الشرق والغرب ، وتداعيات تجربة العنف الاستعماريّ التي تركت آثارها في النفوس ، وصار من المستحيل اختزالها إلى حروب واحتلال ، إنّما إلى علاقات مركّبة تطوي ضروبًا من التبعيّة والمحاكاة من جانب ، والكراهية والحقد من جانب آخر ، فلا غرابة أن يجمع «مصطفى سعيد» كافّة تداعيات التجربة الاستعماريّة ، فبمقدار ما تماهى مع تلك التجربة ، فصاغت وعيه في مقتبل عمره ، فإنها انقلبت إلى منشّط

عدائيّ لكلّ ما خلّفته من خراب في بلاده .

جرى تمثيل جوانب من تلك التجربة في إطار سرديّ توازت فيه حكايتان ، قبل أن تدمجا معًا في النهاية ، وهما : حكاية الراوي المجهول الاسم العائد من «الغرب» لتوّه ، بعد رحلة تعلّم استمرّت سبع سنوات ، وحكاية «مصطفى سعيد» الذي كان قد سبقه في العودة من «الغرب» ، بعد أن أمضى فيه سنوات طِوال ، وهو شخصيّة حذرة ومتوجّسة ومتنكّرة . على أنّ أهمّ ما يميّز الحكايتين الواحدة عن الأخرى ، هو دورهما الوظيفيّ في البنية السرديّة ، فحكاية الراوي تفسيريّة ، أمّا حكاية مصطفى سعيد فمأساويّة ، يتمّ تأويل دلالتها الثقافيّة من خلال الحكاية الأولى ، التي تنهض بمهمّة الإبقاء على حالة التوتّر قائمة إلى النهاية في الحبكة السرديّة ، بأن تقوم بتقطيع نسيج الحكاية وتمزيقه إلى شذرات متناثرة ، تضيء الجوانب الخفيّة لشخصيّة مصطفى سعيد .

تنتهي الحكايتان في المشهد الأخير من الرواية ، لتستقرّا معًا في عمق مرآة صقيلة ، لكنّها معتمة ، هي النيل ، يقول الراوي : «إنني أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد» . فلا تتشكّل حكاية مصطفى سعيد إلاّ من خلال حكاية الراوي ، فهي الإطار الذي ينظّم تلك الحكاية ، ويتحكّم في مفاصلها ، ويرتّب تعاقبها ، ويضفي عليها دلالتها . وهي حكاية تحتفي بالمكان وتبالغ في تفاصيله ، وتصف طقس الحياة في المدينة ، فهي الحاضنة للحكاية الأخرى التي تتّصف بأنها رحلة في الزمان ؛ لأنّ الأمكنة فيها توظّف لمعانٍ ثقافيّة . وأخيرًا فحكاية الراوي وأهله ومجتمعه القرويّ ما هي إلاّ مرآة تنطبع على سطحها حكاية مصطفى سعيد ، وذلك قبل أن تدهمه الحيرة ، والقلق ، فينفصل عن ولائه الثقافيّ ، ويطرح سؤاله الشخصيّ ، كما فعل مصطفى سعيد من قبل . وعند هذه اللحظة تتلاقى خيوط الحكايتين .

تكوّنت حكاية مصطفى سعيد من موارد عدّة ، وتناثرت نبذًا متطايرة في كلّ اتجاه ، قبل أن تركد في ذاكرة المتلقّي متكاملة ومتماسكة ، وتلك الموارد المكوّنة ، هي ، أوّلاً : رواية مصطفى سعيد الذاتيّة لجانب من حياته في الغرب ،

بداية بنشأته في السودان، واحتضان المستعمرين له، وتشكيل وعيه كتابع، وتسهيل سفره إلى القاهرة ثمّ لندن، والاحتفاء الكبير الذي قوبل به في الحاضرة الاستعماريّة، ثمّ ممارسته العنف، والقتل، على خلفيّة العشق، وأخيرًا السجن والإبعاد، والعودة إلى السودان. وثانيًا: انطباعات الراوي عن مصطفى سعيد بعدما آل به الحال إلى فلاح متنكّر في إحدى القرى على ضفاف النيل. وثالثًا: المرويّات المتناثرة التي تتقدّم بها مجموعة من الشخصيّات التي عرفته، كالمأمور المتقاعد، والأستاذ الجامعيّ السودانيّ، ورجل إنجليزيّ يعمل في الخرطوم، وأحد الوزراء، وأخيرًا مسز روبنسن، وجميعهم احتفظوا بذكرى ما مع مصطفى سعيد، وإلى ذلك تضاف انطباعات القرويّين، كالجدّ، ومحجوب، وسواهما من أهل القرية، بعد مرور خمس سنوات على وجود مصطفى سعيد بين ظهرانيهم.

ثَمّة تعدّد في مصادر الحكاية التي تركّبت من موارد كثيرة عبّرت عن منظورات ثقافيّة مختلفة، تبعًا لعلاقة الشخصيّات به، وتبعًا لتطوّر وعيه بنفسه وبعالمه، قبل أن تشقّ لنفسها مجرى متكاملاً، على أنّ ذلك إنّما يكشف فقط تنوّع الموارد، لكنّ الأمر الذي ينبغي أن يستأثر بالاهتمام، هو: تعدد زوايا النظر إلى هذه الشخصيّة وحكايتها المأساويّة، فالتضارب بين الرؤى وتقاطع المنظورات وتعارضها، جعل حكاية مصطفى سعيد تشعّ بإيحاءات متعدّدة، فمن ذلك مثلاً ما تكشفه روايته الذاتيّة لحياته من أنّه كان مدفوعًا بقوّة قدريّة غامضة منذ طفولته إلى يوم اختفائه، فكلّ شيء ظهر ميسورًا له في تلك الرواية: مدرسوه الإنجليز في السودان الذين كانوا يرعونه ويهتمون به ويسهّلون له سبل التفوّق ليتشبّع بالثقافة الاستعماريّة، وعائلة روبنسن في القاهرة التي احتضنته بحنان بالغ، وأساتذته في لندن الذين فتحوا له الآفاق الكبرى للمعرفة في الجامعة، واليسار الإنجليزيّ الذي تبنّاه في صراعاته السياسيّة وصاغ وعيه الاقتصاديّ والاجتماعيّ، ثمّ ظهوره كمفكر اقتصاديّ ألّف مجموعة من الكتب الناقدة للتجربة الاستعماريّة في إفريقيا، وحياته الجنسيّة المتنوّعة المصمّمة من أجل

الثأر والانتقام من النساء الغربيّات ، وسجنه بتهمة القتل ، ثمّ إبعاده عن بلاد الإنجليز ، وأخيرًا القرية التي آوتهُ ، وهو غريب ونكرة ، وزوَّجته إحدى نسائها ، ووفّرت له أسباب العيش ، وقبلت به فردًا فيها .

هذا المسار التكوينيّ الصاعد لحياة مصطفى سعيد قدّمته روايته الشخصيّة ، وكأنّ حياته محكومة بقدر انتظم أحداثها ، ودفع بها إلى نهايات مثيرة ، فكلّ العناصر السرديّة تضافرت ، فيما بينها ، لتسهّل أمره أينما يكون . واقتصر دور الشخصيّات في سياق حكايته على كشف جوانب خفيّة من شخصيّته التي تكوّنت بسرعة مناظرة لسرعة انهيارها . بدت وقائع تلك الحياة مثل خرزات ينظمها خيط واحد ، لا تنفكّ تتعاقب دون أن تنفرط . أمّا الرواية التي أتت على لسان الراوي فبدأت بالحياد ، ثمّ انتقلت إلى الفضول ، فالإعجاب ، فالرغبة في أن يتشابه مع مصطفى سعيد . على أنّ المأمور ، والأستاذ الجامعي «منصور» ، اعتبراه صنيع الإنجليز ، وذهب «ريتشارد» إلى أنّه أكذوبة اقتصاديّة اختلقها اليسار الإنجليزيّ ، ولا يوثق به[1] . وحدها مس روبنسن ركّبت له صورة مغايرة : الجدّ ، والنقاء ، والذكاء . أثْرت هذه الرؤى شخصيّة مصطفى سعيد ، وعمّقت الأبعاد الدلاليّة لحكايته ، فظهر مصطفى سعيد الشيء ونقيضه في وقت واحد ، فهو شخصيّة موشوريّة تجمّعت على سطحها الأضواء ، لكنّها سرعان ما تناثرت بألوان متعددة .

الوصيّة الأساسيّة التي تركها مصطفى سعيد للراوي إثر اختفائه الغامض ، هي : أن يجنّب ولديه الفضول والترحال ، فهذان هما الوباءان اللذان حذّر منهما قبل أن يختفي ، وبتحذيره هذا يكون قد دعا إلى السكون والاستقرار ، والدعَة . وفضوله وترحاله قاداه إلى نهايات مأساويّة . وكان عليه في نهاية المطاف أن يعيش متنكّرًا في وسط قرويّ لا يحتمل فكرة التنكّر ، ويتعامل مع الآخرين بسويّة كاملة ، فالتعرّف يضع مصطفى سعيد تحت ضوء الخلاف ، ويجعله

---

(١) موسم الهجرة إلى الشمال ، انظر هذه الأحكام من ص ٢٥ لغاية ص٦٢ .

يستعيد تجربته الإشكاليّة المعقّدة في بلاد الإنجليز، ولهذا يتنكّر بلبوس الفلاح البسيط المثابر، ويتوارى خلف قناع يحول دون معرفته من الآخرين، وما أن يتعرّف الراوي على سرّه الشخصيّ، وهو يلقي شعرًا بالإنجليزيّة في قرية عند منحنى النيل، حتّى يقرر أن يختفي في الحال.

ولا توحي وصيّة مصطفى سعيد، وتعليق الراوي عليها، بأنّه مات غرقًا في النيل، أو أنّه تعرّض لمكروه، فالأرجح أنّ داء الحنين إلى الرحيل دفعه إلى مغامرة أخرى، فطالما عاش غريبًا عن العالم وعن نفسه، ولم يفلح في مدّ أواصر علاقة حقيقيّة مع الآخرين ابتداءً بأمّه وانتهاء بزوجته. كان يحسّ، بمعنى من المعاني، أنّه غريب عن العالم، فهذه سعادة الرجل الكامل. ورد عن أحد الرهبان السكسونيّين في القرن الثاني عشر الميلاديّ قوله: الإنسان الذي يجد وطنه أثيرًا لم يزل غرًا طري العود؛ أمّا الذي يرى موطنه في كلّ مكان فقد بلغ القوّة؛ غير أنّ المرء لا يبلغ الكمال إلاّ إذا عدّ العالم بأجمعه أرضًا غريبة عنه؛ فالغضّ هو مَنْ يركّز حبّه في بقعة واحدة من العالم؛ والقويّ هو الذي يشمل بحبّه كلّ الأمكنة؛ أمّا الإنسان الكامل فهو الذي أطفأ جذوة حبّه![(١)].

مارس مصطفى سعيد التنكّر في لندن وفي القرية السودانيّة على حدّ سواء، تنكّر في لندن بشخصيّة الطالب، والباحث والأستاذ، ليمارس الثأر بدلالته الثقافيّة، وتنكّر في القرية بشخصيّة الفلاح لكي يعيد ارتباطه بفكرة الأصل، فلا يمكن أن يكون فلاحًا في لندن، ومفكّرًا وأستاذًا جامعيًا في القرية، فقد فرض السياق الاجتماعيّ والثقافيّ عليه تعدّدًا في اختياراته، ولكنّه في الحالين لم يكن لا هذا ولا ذاك بصورة نهائيّة، ظلّ متنكّرًا كفرد إشكاليّ دفعت به رغبة مزدوجة لأن يكون الشيء ونقيضه. مارس العنف في

---

(١) أورده كاملاً: إدوارد سعيد «الثقافة والإمبرياليّة» ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص٣٩١ وجزئيًا تودروف في «فتح أمريكا» ترجمة بشير السباعي، القاهرة، دار سينا، ص ٢٦١.

الغرب، ودفعت به روح الثأر لكي يستعيد التوازن الذهنيّ والنفسيّ، وانخرط في الشرق ضمن نسق اجتماعيّ زراعيّ، ليكون كما يريده النسق.

ثمّ إنّ حكاية مصطفى سعيد هي رحلة من نوع خاصّ، حدثت وقائعها في إطار من التوتّر الثقافيّ بين الشرق والغرب الذي دفع بالشخصيّة إلى التشبّع بفكرة الثأر، والانتقام، فوظّفت موروث الارتحال إلى الغرب في الرواية العربيّة منذ كتاب «علم الدين» لعلي مبارك، وكتاب «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، وصولاً إلى النصوص الروائيّة الكثيرة التي استثمرت هذه الفكرة قبلَ وإبّانَ ظهور «موسم الهجرة إلى الشمال» في منتصف الستينيّات من القرن العشرين.

الاغتراب المتواصل هو الرغبة المتأجّجة في داخل مصطفى سعيد، وبها يتحقّق وجوده، فمنذ البداية كان مسكونًا بتلك الرغبة، فغادر بلده صغيرًا والإحساس الآتي يلازمه: «جمعت متاعي في حقيبة صغيرة، وركبت القطار. لم يلوّح لي أحد بيده، ولم تنهمر دموعي لفراق أحد، وضرب القطار في الصحراء، ففكّرت قليلاً في البلد الذي خلّفته ورائي، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الأوتاد، وأسرجت بعيري، وواصلت رحلتي، وفكّرت في القاهرة ونحن في وادي حلفا، فتخيّلها عقليّ جبلاً آخر أكبر حجمًا، سأبيت عنده ليلة أو ليلتين، ثمّ أواصل الرحلة إلى غاية أخرى»[1]. ولم يعرف الحبّ، وكأن عقله «آلة صماء»، فلا توجد في نفسه «قطرة من المرح» كما قالت له مسز روبنسن. انتماؤه الذهنيّ جعله يعتقد أنّه بالغربة والعنف يحقّق «هُويّته».

لا يثار سؤال الهُويّة في شخصيّة تكتفي بعالمها، وتنكفئ عليه، ففكرة الهُويّة تنبثق حينما تتخطّى الأسوار الثقافيّة للأنا، وتواجه بالمغايرة الكليّة وبالتعدد. تفرض سؤال الهُويّة الحاجة للمقارنة بين فكرتين وعالمين. ومصطفى

---

(١) موسم الهجرة، ص٢٧-٢٨.

سعيد أنموذج تمثيليّ للاختلاف بين عالمين اصطرعا بكلّ الوسائل لقرون طويلة . وكان الطيّب صالح قد أشار إلى أنّ هذه الرواية طرحت مشكلة «الهُويّة» ، أي «مشكلة علاقتنا بالعالم الخارجيّ خصوصًا أوروبا ، ومشكلة نظرتنا إلى أنفسنا»[1] . والمتن السرديّ فيها ، بالحكايتين اللتين أشرنا إليهما ، إنّما يعنى بهذه القضيّة ، من جانبها الأوّل وهو علاقة «الأنا» بـ«الآخر» ، وعلاقة «الأنا» بنفسها وهو جانبها الثاني ، فحكاية مصطفى سعيد تتّصل بالجانب الأول ، فيما حكاية الراوي تتّصل بالجانب الثاني ، إنهما وجها مشكلة «الهُويّة» التي جرى تمثيلها سرديًا في هذه الرواية بأبعادها الموضوعيّة المتّصلة بالآخر ، وبأبعادها الذاتيّة المتّصلة بـ«الأنا» .

طرحت هذه القضيّة في «موسم الهجرة إلى الشمال» على خلفيّة تاريخيّة عاصرت ظهور الرواية ، وأثّرت فيها كموجّه خارجيّ ، قصدتُ بتلك الخلفيّة حركات التحرّر ، والتمرّد ، والعنف المتبادل التي اندلعت في منتصف القرن العشرين ، وخلال العقود اللاحقة ضدّ السيطرة الاستعماريّة ، وبخاصّة في إفريقيا التي شكلت الفضاء العامّ الذي تفاعلت فيه الأحداث المتخيّلة للرواية ، وكان العنف بأشكاله المتعدّدة هو الوسيلة المهيمنة في الصراع بين المستعمِر والمستعَمر ، إنّه عنف زرعه الأوّل في نفس الثاني ، أو أسهم في إيقاد شعلته ؛ لأنّه رأى أنّه الوسيلة الوحيدة التي بها يتخلّص من المستعمِر .

حينما صدر كتاب «معذّبو الأرض» للكاتب والطبيب المارتنيكيّ «فرانز فانون» ، الذي شارك في الثورة الجزائريّة ، واختار أن يقترن اسمه بها ، وطرح مبدأ مقاومة الاستعمار بالعنف ، وضع له الفيلسوف الفرنسيّ «جان بول سارتر» مقدّمة ، وصفه فيها بأنه «الناطق باسم المناضلين» ومما جاء فيها قوله «إنّ علائم العنف لا يستطيع لينٌ أن يمحوها ، فالعنف وحده هو الذي يستطيع أن يهدمها ؛ ذلك أنّ المستعمَر يُشفى من عُصاب الاستعمار ، بطرد المستعمِر من أرضه

---

(١) حوار مع المؤلّف في : جهاد فاضل «أسئلة الرواية» ، ص٣٨ .

بالسلاح ، فهو حين يتفجّر غضبه يستردّ شفافيته المفقودة ، بذلك يعرف نفسه بمقدار ما يكون قادرًا على صنعها» . ذلك أنّ «فانون» نفسه افتتح كتابه بالقول : «إن محو الاستعمار إنّما هو حدث عنيف دائمًا» ، لأنّه مهما قلّبت وجوه الظاهرة الاستعماريّة ، فإنّما هي «إحلال نوع إنسانيّ محلّ نوع إنسانيّ آخر ، إحلالاً كليًا كاملاً مطلقًا ، بلا مراحل انتقال»[1] . ومن أجل تغيير هذه العلاقة ، فلا بدّ من العنف الذي يتخذ أشكالاً رمزيّة وفعليّة . كُتب مؤلّف «معذّبو الأرض» شأنه شأن رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ، على خلفيّة نشاط عارم لحركات التحرّر الوطنيّة في العالم الثالث ضدّ الاستعمار الغربيّ ، وصدر قبل الرواية بخمس سنين .

استثمر مصطفى سعيد مفهوم العنف ، واستخدمه كفعل فرديّ ، وكممارسة جنسيّة ثأريّة تنكّرت وراء إشباع رغبات عنيفة لها دلالات متموّجة ، لكنّه عنف أراد به الشفاء من جرح استعماريّ . ولطالما تكررت ألفاظ العنف وتردّدت في أحاديث مصطفى سعيد ، وازدادت أهميّتها في وصف علاقته بالنساء الأوربيّات ، وما أن بلغ ذروة ثأره بقتل «جين مورس» حتّى خلت الرواية من كلّ ما له علاقة بالعنف ، فانساب السرد محاكيًا أمواج النيل الهادئة في القرية السودانيّة .

مثّلت «جين مورس» الأنموذج الرمزيّ المستهدَف من طرف مصطفى سعيد ، فقد تكثّف فيها حضور «الآخر» ، فكانت علامة تحيل عليه ، وقطبًا مناقضًا لمصطفى سعيد ، فهي تختلف عنه بمقدار ما تجتذبه إليها . ويحسن بنا متابعة التحوّلات التي مرّ بها قبل نيلها وبعده ، آخذين في الاعتبار الصيغ التي ذكرت فيها مفردة «العنف» ومرادفاتها ، والحال التي انتهى إليها مصطفى سعيد بعد قتلها ، إذ امتزج الانتقام بالثأر ، والعنف بالرغبة «لبثت أطاردها ثلاثة أعوام ، كلّ يوم يزداد وتر القوس توتّرًا ، قِرَبي مملوءة هواءً ، وقوافلي ظمأى ، والسراب يلمع

(١) فرانس فانون ، معذّبو الأرض ، الجزائر ، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة ، ٢٠٠٦ ، ص٢١ .

أمامي في متاهة الشوق ، وقد تحدّد مرمى السهم ، ولا مفرّ من وقوع المأساة ، وذات يوم قالت لي : «أنت ثور همجيّ لا يكلّ من الطراد ، إنّني تعبت من مطاردتك لي ، ومن جريي أمامك ، تزوّجني» ، وتزوّجتها . غرفة نومي صارت ساحة حرب ، فراشي كان قطعة من الجحيم . أمسكها فكأنّني أمسك سحابًا ، كأنّني أضاجع شهابًا ، كأنّني امتطي صهوة نشيد عسكريّ بروسيّ ، ولا تفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها . أقضي الليل ساهرًا أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشّاب ، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها ، فأعلم أنني خسرت الحرب مرّة أخرى . . كنت أعيش مع نظريّات كينز وتوني بالنهار ، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب»(١) . وما أن أفلح مصطفى سعيد في القيام بالفعل المزدوج : نيل جين مورس وقتلها في آن واحد ، حتّى أحس بأنّه شُفي من جراحه ، وجُرّد من عنفه المحموم «كانت حياتي قد اكتملت ليلتها ، ولم يكن ثَمّة مبرّر للبقاء»(٢) .

شعر مصطفى سعيد بأنّه الغازي الذي انتشى بنصره لأنّه ردّ العنف بالعنف ، فبلغ الأمر حداً تماهى فيه مع شخصيّة الغازي «كتشنر» ، لكنّه سرعان ما استجمع سلسلة الممارسات العنيفة التي ألحقها «الأوربيّون» ببلاده وحضارته ، والمقطع الطويل الآتي الذي يصوّر الحالة الذهنيّة له بعد إدانته بمجموعة من الجرائم ، يكشف فلسفته للعنف : «أنا أحسّ تجاههم بنوع من التفوّق ، فالاحتفال مقام أصلاً بسببيّ ، وأنا فوق كلّ شيء مستعمَر ، إنّني الدخيل الذي يجب أن يُبتُّ في أمره . حين جيء لكتشنر بمحمود ودّ أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرا ، قال له : «لماذا جئت بلدي تخرّب وتنهب؟» الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض ، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئًا ، فليكن أيضًا ذلك شأني معهم . إنّني أسمع

---

(١) موسم الهجرة ، ص٣٧ .

(٢) م . ن . ص٧٢ .

في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة ، وقعقعة سنابك خيل اللّنبي وهي تطأ أرض القدس . البواخر مخرت عُرض النيل أوّل مرّة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أُنشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد أنشؤوا المدارس ليعلمونا كيف نقول «نعم» بلغتهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربيّ الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتّاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام . نعم يا سادتي ، إنني جئتكم غازيًا في عقر داركم . قطرة من السُمّ الذي حقنتم به شرايين التاريخ . أنا لست عُطيلاً ، عُطيل كان أكذوبة»[1] . وهو القائل : «أنا الغازي الذي جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليديّ الذي لن أعود منه ناجيًا»[2] .

استعاد مصطفى سعيد شفافيته بممارسة العنف ؛ لأنّه كافأ العنف بالعنف ، فقد حاول تعديل وضعيّته الخاطئة ، ورحلته الفرديّة إلى «الشمال» كانت مدفوعة بهاجس الثأر ، وهي ردّة فعل للتورّط الغربيّ في السيطرة على بلاده ، وخفض قيمته الإنسانيّة ، وإقصاء فعله الحضاريّ . وقد لاحظ «إدوارد سعيد» أنّ مصطفى سعيد يقوم بدور معاكس لما قام به «كورتز» في رواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد ، «فكورتز» يرحل إلى «الأقاليم السوداء» ، فيما يرحل مصطفى سعيد إلى «الأقاليم البيضاء» . وهذا ليس الفارق الوحيد بينهما ، إنّما الفارق المهمّ هو أنّ الأوّل شأنه شأن «روبنسن كروزو» في رواية «ديفو» ، يرمز إلى الرجل الأبيض الذي يؤمن بنسق من القيم الفكريّة والدينيّة والأخلاقيّة ، التي توظّف لإنقاذ «الآخر» من خموله وتخلّفه ، وتحت الوهم الخادع بتغيير وضعيّة «الآخر» ، تمّ تطبيق برنامج السيطرة الاستعماريّة بوجوهه الثقافيّة السياسيّة والاقتصادية ، أمّا الثاني فلا يسكنه هاجس التفوّق ، إنّما هو يدفع بالعنف عنفًا كان اختزله إلى كائن سلبيّ ، فرحل طالبًا الثأر في عقر دار الغازي الأصليّ ، وكان يريد أن

---

(١) موسم الهجرة . ص٩٧-٩٨ .

(٢) م . ن . ص ١٦٢ .

يردّ على أولئك الذين أرادوا مسخه ، حينما علّموه كيف يذعن لهم ليقول «نعم» بلغتهم .

وجدير بالذكر أنّ أولى العبارات الإنجليزيّة التي لقّنها «كروزو» الأبيض لـ«فرايدي» الملّون ، هي «نعم سيدي» . وهو الأمر نفسه الذي فعله المستعمرون في راوية الطيّب صالح ، تعليم السودانيّين كيفيّة قول «نعم» بلغتهم . وبقتل جين مورس تخلّص مصطفى سعيد من داء العنف ، فأحسّ بأنّه نجح في إعادة التوازن إلى نفسه ، وأصبح غير معنيّ بالبحث عن نهاية محددة لحياته ، ولا عن دلالة معيّنة لمصيره . تابع محاكمته ببرود ، وغادر بلاد الإنجليز ، وهو خلو من المشاعر والانفعالات التي كانت تعتمل في داخله من قبل . أفرغ عنفه ، فاستراح وعاد إلى بلاده بلا ضجيج ، ولا أهداف ، ولا ادعاءات ، ليعيش متنكرًا في قرية نائية وشبه ضائعة ، لا يذكّره بماضيه شيء سوى مكتبته السرّيّة المغلقة ، التي لم يسمح لأحد بالاقتراب منها حتى زوجته .

استقام الغرب تجربة ذهنيّة يستعيدها مصطفى سعيد منفردًا وحدَه ، حينما يعود متعبًا من مزرعته ، فجعل ما تبقى من حياته مكرّسًا للهروب من «حالة» الغرب ، والاتصال سرًا بذكراه ، وعلى نحو مماثل بالضبط لما كان يقوم به في غرفته «اللندنيّة» ، ولكن بمعاني مختلفة ، وهنا يدخل المكان ليعمّق المنحى الرمزيّ للأحداث ، ولشخصيّة مصطفى سعيد على حدّ سواء ؛ فغرفته اللندنيّة فضاء شرقيّ في قلب الحاضرة الغربيّة ، وغرفته السودانية فضاء غربيّ في عمق الشرق ، والغرفتان وظّفتا في النصّ لغايتين مختلفتين .

كانت غرفته اللندنيّة هي «وكر الأكاذيب الفادحة» ، بيت شرقيّ استغلّ محتوياته الثمينة لإثارة الدهشة والفضول والإعجاب عند الغربيّات ، لكي يحيلهنّ إلى ضحايا مسحورات بالشرق وغرابته . يقول واصفًا غرفته : «غرفة نومي مقبرة تطلّ على حديقة ، ستائرها وردية منتقاة بعناية ، وسجاد سندسيّ دافئ ، والسرير رحب ، مخدّاته من ريش النعام ، وأضواء كهربائيّة صغيرة حمراء وزرقاء وبنفسجيّة ، موضوعة في زوايا معيّنة ، وعلى الجدران مرايا كبيرة ، حتّى

إذا ضاجعت امرأة ، بدا كأنّني أضاجع حريمًا كاملاً في آن واحد ، تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والندّ ، وفي الحمّام عطور شرقيّة نفّاذة ، وعقاقير كيماويّة ، ودهون ومساحيق وحبوب ، غرفة نومي كانت مثل غرفة العمليّات في المستشفى ، ثَمّة بركة ساكنة في أعماق كلّ امرأة ، كنت أعرف كيف أحرّكها»[1] .

في هذه الغرفة كان يغوي نساءه ، ويفاجئهنّ بعالمه الشرقيّ المثير ، وكر الأكاذيب الفادحة ، كما يقول ، حيث «الصندل والندّ وريش النعام والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل ، وقوارب على صفحة الماء ، أشرعتها كأجنحة الحمام ، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ، وقوافل من الجمال تخبّ السير على كثبان الرمل على حدود اليمن ، أشجار التبلدي في كردفان ، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك ، حقول الموز والبُنّ في خطّ الاستواء ، والمعابد القديمة في منطقة النوبة ، الكتب العربيّة المزخرفة بأغلفة مكتوبة بالخطّ الكوفيّ المنمّق ، السجاجيد العجميّة والستائر الورديّة ، والمرايا الكبيرة على الجدران ، والأضواء الملوّنة في الأركان»[2] .

تحوّل مصطفى سعيد في هذه الغرفة إلى أمير شرقيّ مراوغ ومخادع ، يلبس العباءة والعقال ، ويختال فخورًا بذكورته ، وسيلته الوحيدة للتعبير عن عنفه الداخليّ . فحرص على الانتقام في فضاء شرقيّ سعى لإنشائه في قلب العالم الخاصّ بأعدائه ، وكان يريد أن يجعل من التاريخ خلفيّة تضفي على عنفه معنى ثقافيًا ، لكنّه بالنسبة له عالم رخيص ، يبدّده مقابل شهواته ، فالهدف منه خلخلة التماسك الداخليّ للنساء اللواتي يصطحبهنّ إليه ، فكان يقايض بالرموز الثقافيّة لذّات يعتقد أنّه بها يثأر لنفسه ، وبعبارة أخرى ، فقد استثمر تلك الرموز في نزاعه المرير .

---

(١) موسم الهجرة ، ص ٣٤-٣٥ .

(٢) م . ن . ص ١٤٧ .

حينما انفرد بجين مورس في غرفته، وقعت المواجهة الرمزيّة الخطيرة الآتية بين الجسد والمأثورات الثقافيّة، «خلعت ثيابها ووقفت أمامي عارية، نيران الجحيم كلّها تأجّجت في صدري، كان لا بدّ من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي، تقدّمت نحوها مرتعش الأوصال، فأشارت إلى زهريّة ثمينة من الموجودة على الرّف. قالت: تعطيني هذه وتأخذني، لو طلبت منّي حياتي في تلك اللحظة ثمنًا لقايضتها إيّاها، أشرت برأسي موافقًا. أخذت الزهريّة وهشّمتها على الأرض، وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حوّلتها إلى فتات.

أشارت إلى مخطوط عربيّ نادر على المنضدة. قالت تعطيني هذا أيضًا، حلقي جافّ، وأنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ، لا بدّ من جرعة ماء مثلجة، أشرت برأسي موافقًا. أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته، وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها، كأنّها مضغت كبدي، ولكنّني لا أبالي، أشارت إلى مصلاّة من حرير أصفهان، أهدتني إياها مسز روبنسون عند رحيلي من القاهرة. أثمن شيء عندي وأعزّ هديّة على قلبي. قالت: تعطيني هذه أيضًا ثمّ تأخذني. ترددت برهة لكنّني نظرت إليها منتصبة متحفّزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرّمة لا بدّ من أكلها. وهززت رأسي موافقًا، فأخذت المصلاّة ورمتها في نار المدفأة، ووقفتْ تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها، فانعكست ألسنة النار على وجهها. هذه المرأة هي التي طلبتني وسألاحقها حتى الجحيم. مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لأُقبلها. وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتيها بين فخذيّ، ولما أفقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت»[1].

غرفة مصطفى سعيد في لندن مكان لممارسة العنف، فيما غرفته في السودان مكان لاستعادة الذكريات. وحينما اقتحم الراوي الغرفة الأخيرة اكتشف المحتوى السرّيّ الذي كان مصطفى سعيد يحرص على أن يكون في منأى عن الأنظار. إنّه

(١) موسم الهجرة. ص ١٥٨-١٥٩.

عالم الغرب بكامل تمثيلاته الثقافيّة «الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف رفوف، كتب كتب كتب»، و«مدفأة إنكليزيّة بكامل هيئتها وعدّتها، فوقها مظلّة من النحاس، وأمامها مربّع مبلّط بالرخام الأخضر، ورفّ المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبي المدفأة كرسيّان فكتوريّان مكسوّان بقماش من الحرير المشجّر، بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر».

ثمّ «كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب وعلم الحيوان والجيولوجيا والرياضيات والفلك ودائرة المعارف البريطانيّة، غبون وماكولي وطوينبي وأعمال برنارد شو كلها، كينزو وتوني وسميث وروبنسن، واقتصاد المنافسة غير كاملة، هبسن والإمبريالية . . . الخ» مئات الكتب لـ: هاردي ومان ومورن وولف وكارلايل وزيفايغ ولاسكي وأفلاطون، ثمّ كتب أربعة لمصطفى سعيد، وهي: اقتصاد الاستعمار، والاستعمار والاحتكار، والصليب والبارود، واغتصاب إفريقيا. وفي داخل هذا الكنز الذي هو مقبرة، ضريح، فكرة مجنونة، سجن، نكتة كبيرة «كما يقول الراوي، لا يوجد كتاب عربيّ واحد». ثمّ شمعدانات فضيّة، ولوحات زيتيّة وصور كثيرة، وإهداءات، وصحف إنجليزيّة تعود إلى نهاية العشرينيّات، ورسوم ومناظر وكرّاسة خُطّ في صفحتها الأولى «إلى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلّمون بلسان واحد، ويرون الأشياء إمّا غربيّة أو شرقيّة»[1].

احتوت الغرفةُ التجربةَ الغربيّة لمصطفى سعيد بكامل أبعادها، وهي تتّصل بعالم أصبح لا يربطه به إلاّ الزمن الذي انقضى. وعلى هذا، فالغرفتان عالمان متناقضان ومختلفان في معناهما؛ تتّصل الأولى بحياته الشرقيّة، وتذكّره الثانية بتجربته الغربيّة، وبينهما هو حالة متوتّرة، وسهم انطلق من الشرق إلى الغرب، ليعود متنكّرًا لا يحمل سوى شذرات من الذكريات التي لا يريد لأحد معرفتها. وهي تجربة مرّة أدّت بالراوي للانزلاق إليها حينما دخل الغرفة. فداهمه إحساس بالغضب والحيرة، ولم يكن أمامه غير الهرب إلى النيل ليتنفّس

(١) موسم الهجرة، انظر تفاصيل الغرفة في الفصل التاسع.

عن غيظه بالسباحة ، فإذا به يستعيد في اللحظة الأخيرة تجربة سلفه حائرًا وعاجزًا في «منتصف الطريق بين الشمال والجنوب» ، لا يستطيع المضيّ قدمًا ، ولا يقدر على العودة ، كان يريد أن يبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد ، لكنّه لا يستطيع ، فتلك تجربة واحدة لا يمكن أن تتكرر ، وكأنّه ممثل هزليّ في مسرح يصيح «النجدة ، النجدة»(١) .

عُنيت الرواية بالتمزّق الذي يعانيه الفرد العارف بالتجربة الاستعماريّة ، فيصبح عالقًا بين نقيضين : حضارة الغرب والأصالة الذاتيّة ، وهي تهدف إلى «سبر عميق دراماتيكيّ لهذه التجربة ، لأنّها تدور على أشدّ المستويات حميميّة ، وترسم مأساة روح عنيفة ، ينهشها جرح تاريخيّ وحرمان سحيق ، وظمأ خرافيّ مّا يجعل صاحبها ضحيّة لغليان سديميّ لا يقهر ، هكذا يبتكر المعارك مع العدوّ إذ يغزوه في عقر داره ، يتغلغل إلى أعماقه ، يهاجمه في أشدّ المواقع حساسية : المرأة ، فينتقم من رجولته انتقام من يربط كلّ قوّة وتفوّق وتسلّط بالرجولة . أروع ما في الرواية تصوير موقف البطل من الغرب ، هذا الموقف البالغ التعقيد حيث يندمج الهيام والإعجاب بالحقد والانتقام ، وحيث يمثّل البطل الضحيّة والسفّاح العاشق ، ويمثّل تداخل الأجيال وتناقضها ، وتداخل الثقافات وتصارعها ، فضلاً عن تمثيله ليقظة قارّة هائلة جامحة وفاتنة»(٢) .

تضافرت مجموعة من المعطيات فأضفت على حكاية مصطفى سعيد معناها الثقافيّ المعبّر عن رؤيتين وحضارتين ، منها : انطواؤه على تصميم قدريّ للوصول إلى هدف رمزيّ هو «عالم جين مورس» ، ووسائله في نيل لذّته الانتقاميّة من نساء تحوّلن إلى عشيقات إلاّ هي ، وشعوره بأنّه جاء غازيًا يردّ ضررًا لحق به ، وأخيرًا استرخاؤه البارد واللامبالي ، وتقبّل النهاية مهما كانت حينما قتل الأنموذج الرمزيّ الذي تمثّله جين مورس ، فقد تضمّنت حكايته

---

(١) موسم الهجرة . ص١١٧ .

(٢) خالدة سعيد ، حركيّة الإبداع ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٢ ، ص٢٢٣ .

الفرديّة دلالة جماعيّة، وجدت تفسيرها في إطار حكاية أخرى، هي حكاية الراوي الذي يمثّل جيلاً آخر وموقفًا مختلفًا.

يكمن الاختلاف بين الشخصيّتين في أنّ الراوي لا يريد أن يرتّب معنًى ثقافيًا لتجربته في الغرب، فرحلته رحلة تعلّم بالمعنى المباشر، ولا تنطوي على مقاصد رمزيّة، وتجربته في الغرب تجربة مضمرة، فيما تجربة مصطفى سعيد معلنة، ومحمّلة بخلفيّات تاريخيّة وأيدلوجيّة، وهو من ناحية ثانية لا يجد نفسه في تضادّ مع الغرب، فالعلاقة بين عالمه وعالم الغرب طبيعيّة، يؤمن بالحوار والتفاعل ولا يحاكم التاريخ، ولا يريد أن يستخرج منه عبرًا تؤجّج الأحقاد، فيما علاقة مصطفى سعيد بالغرب علاقة ثقافيّة.

لا يريد الراوي ترويج «أيديولوجيا» عدائيّة تحدّد له طبيعة الصراع بين ثقافتين وحضارتين، كما رسمت ذلك تجربة مصطفى سعيد، لأنّه نموذج متّصل بعالمه وثقافته، لا يشذّ عنهما، فجاء عنصرًا شبه خامل، يذهب ويجيء، ولا يدّعي قدرة على تحمّل أيّة مسؤوليّة في ذلك الصراع، فاكتفى بعرض رواية مصطفى لتلك المعضلة. وإذا كانت غرفة مصطفى سعيد في السودان أيقظته من سباته، فهي يقظة بعد فوات الأوان، وفضوله في معرفة «سرّ» مصطفى منذ التقاه أوّل مرّة لم يجعله قادرًا إلاّ على القيام بدور المفسّر والضابط لحكاية سلفه. لقد كان ماهرًا في تقطيع تلك الحكاية وإعادة وصلها، بما جعل منها حكاية اعتباريّة تنطوي على كثير من الدلالات الثقافيّة.

طرحت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» قضيّة تعدّدية الأنا وتعدّدية الآخر، كجزء من رهانات التوتّر الثقافيّ بين الشرق والغرب، فقد رسمت الأحداث ملامح عالمين مسكونين بسوء من التفاهم ينتج العنف، ثمّ إنّها عرضت عالمين متناقضين: أحدهما طبيعيّ والآخر ثقافيّ، وانتقال مصطفى سعيد من عالم الطبيعة إلى عالم الثقافة جعله موضوعًا رمزيًا، فالعلاقات في العالم الأخير تقوم على الأنانية والاستئثار والعنف واختزال العوالم الأخرى وتهميشها والسيطرة عليها، وقد تشكّل وعيه بخصوصيّته الثقافيّة بتوجيه من

هذا العالم ، فمارس عنفًا مقابل عنف ، فيما ظهر العالم الطبيعيّ هادئًا وادعًا ، في قرية منسيّة على ضفاف النيل ، حيث لا مطامع ، ولا تطلّعات كبرى ، فالشخصيّات ساكنة ترتع في طمأنينة ، وغير مسكونة بهاجس العنف ، وبعيدة عن الصراعات الكبرى الخاصّة بعالم الثقافة .

وجد مصطفى سعيد في العالم الأخير ملاذًا له ؛ فخلف غلالة الأحداث يقوم السرد بعمليّة تمثيل عميقة الدلالة للتنازعات الثقافيّة بين الشرق والغرب . ومن هذه الناحية تبدو الرواية ، وكأنّها آخر تمثيلات الصراع في التجربة السرديّة للطيّب صالح ، فهو في «دومة ود حامد» وفي «عرس الزين» وفي «بندر شاه» وفي «مريود» سعى إلى تقديم العالم الطبيعيّ ، بعلاقاته وأساطيره وشخصيّاته ، فكأنّه في سكونه المعادل الموضوعيّ لرغبة المؤلّف الضمنيّة في التعبير عن العالم الذي تمّ تمثيله في «موسم الهجرة إلى الشمال» . ومن المثير أنّ عالم الطبيعة سيكون الفضاء الأكثر أهميّة في روايات إبراهيم الكوني التي طمحت إلى تمثيل عالم بكر في السرد العربيّ الحديث .

٣. تمثيل المخيال الصحراويّ:

دمج السرد في عدد كبير من روايات «إبراهيم الكوني» نبذًا متناثرة من الحكايات الأسطوريّة والخرافيّة ، بالمأثورات القبليّة أو الدينيّة في الصحراء ، فركّب عالمًا سرديًا متعدد المستويات ، يختلف عن سواه من العوالم التخيّليّة في الرواية العربيّة ، إذ أعاد السرد تشكيل المرجعيّة الصحراويّة ، فجعل منها فضاء حاضنًا لشخصيّات تنبثق من آفاق سرابيّة ، وتنخرط في صراع حول القيم والانتماءات والتملّك والهُويّة والرغبات ، وتقتفي بعضها آثار بعض ، وصولاً إلى مصائر مجهولة في مكان شاسع ، أضفى عليها نوعًا من العزلة ، بمقدار ما دفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة ، وترحل دون هوادة فلا تدرك معنى للاستقرار .

أزاح السرد اللثام عن جماعات بشريّة احتجبت دائمًا وراء اللثام ، وهي «الطوارق» ، فانصرف اهتمامه إلى كشف الصراع المستحكم في أوساطها ،

ومعاينة علاقاتها الهشّة في عالم شبه راكد، يكاد لا يلمس أثر الزمن فيه، واصطنع جملة من الأساطير تومض ثمّ تنطفئ، لكنّها تنبض بالحيويّة والتألّق، ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان المتوحّد والحيوان، ولو رتّبت تلك الأساطير على وفق أنساق محددة، لشكّلت بمجموعها ما يمكن الاصطلاح عليه بـ«ميثولوجيا الطوارق».

غذّت طبيعة المجتمع الصحراويّ القائمة على الاكتفاء بأقلّ ما يسدّ الرمق، كثيرًا من روايات الكوني بدلالاتها السرديّة، فمجتمع الكفاف لا يُشغَل إلاّ بمواجهة مصيره، لأنّه يعيش «على تجربة الحدود القصوى. في زمان دائريّ يعيد إنتاج نفسه باستمرار»[١]. ولأنّ مدوّنة الكوني خصّت العالم الصحراويّ باهتمامها، فتوغّلت في هُويّته، وعلاقاته الاجتماعيّة، فهي «تريد أن تكون ملحمة مجتمع بلا زمن»[٢].

ينبغي التأكيد على أنّ الكوني لم يتقصّد تقديم تاريخ موضوعيّ للطوارق، إنّما تقصّد أن يقدّم تخيّلاً تاريخيًا للجماعات الصحراويّة المتنقّلة. وفي الوقت الذي أضاء فيه مناطقها السرّيّة بوساطة التمثيل السرديّ، تدخّل بطريقة مرنة لاصطناع حكايات شكّلت ميثولوجيا صحراويّة، تبوّأ فيها الإنسان الموقع الأول. وثَمّة تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان، ففي كثير من اللحظات الحرجة حيث الوحدة المستحكمة، لا يجد الإنسان إلاّ الحيوان مشاركًا له في حياته، فيبثّه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حينًا، ومناجاة داخليّة أحيانًا أخرى، وخلال ذلك تنتظم الوقائع حول موضوعات الثروة والجاه والسلطة والغشّ والخديعة والغدر والرغبة المتأججة في التمرّد والرفض، إذ الشخصيّات تتفاعل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، ومشاهد سرديّة طويلة تتفجّر فيها حوارات غامضة حول

(١) سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٠ص ٦٧.

(٢) م.ن. ص١٥.

أشياء وقعت ، وأخرى سوف تقع لاحقًا في سياق آخر .

وجرى توظيف إمكانيّات السرد الأدبيّ ، كالاسترجاع ، والقطع ، والتداخل ، في صنع تلك الأساطير ، وظهرت اللغة أكثر ميلاً للتجريد الشاعريّ ، فليس لها قدرة على استبطان اللحظات الشفّافة التي تعيشها الشخصيّات في علاقاتها المركّبة ، فالجملة القصيرة توحي بأنّها قائمة بذاتها أكثر ممّا هي متّصلة بغيرها ، مثل حبّات رمل يتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ، تؤجّل لحظة التماسك المطلوب في النصّ ، فأفضى ذلك إلى تشظّي العالم التخيّليّ ، فالأساطير السرديّة متداخلة ومتقاطعة ، ولا يقيّدها زمن متابع ، إنّما هي ومضات تشعّ برقا خاطفًا ، وما تلبث أن تنطفئ في عمق الصحراء .

ظهرت اللغة ، في روايات الكوني ، محكومة باتّصال وانفصال معًا . اتصال فرضته سياقات التتابع اللفظيّ ، وانفصال اقتضته طبيعة العلاقات بين الجمل ، ممّا أدّى إلى تكوين عالم ممزّق بلا حدود ، كأنّه تيه أبديّ بلا مركز ، وليس فيه إلاّ ذوات محكومة بدوافع غامضة ؛ ذلك أنّ الثروة تجتذب إليها ، ببريق الذهب ، بعض الشخصيّات ، فيما تجتذب السلطة بعضها الآخر ، فتتقاطع المصائر ، وتتعارض القيم ، وتتحوّل الأهداف عن مساراتها ، وينتهي كثير من الشخصيّات إلى نهايات فاجعة . وتتعاقب الحكايات في نظام متوالٍ أشبه بحكايات الأجداد للأبناء ، وحكايات الأبناء للأحفاد ، ووسط كلّ هذا تذوب هالة الشخصيّات ، وتتبدّد قيمتها المركزيّة في سياق السرد ، فلا يمكن العثور على ما يميّز كلاًّ منها عن الأخرى إلاّ بمزيد من الاقتراب إليها ، وتحتشد المشاهد بالوقائع المتداخلة والمتقاطعة ، وتنتسب الشخصيّات إلى عالم الطبيعة أكثر ممّا تنتسب إلى عالم الثقافة ، وتخضع لروابط طوطميّة مع أسلافها .

اختار الدرويش «موسى» في رواية «المجوس»[1] الانتساب إلى عشيرة الذئاب ، إذ سبق أن أنقذت جدّه من الموت ذئبة وأرضعته ، فصار ذئبًا

(١) إبراهيم الكوني ، المجوس ، الدار الجماهيريّة ، ليبيا ودار الآفاق الجديدة ، المغرب ، ١٩٩٠ .

بالرضاعة ، ثمّ هاجر مع قطعان الذئاب حينما لم يجد قبولاً له من البشر ، وظهر الأمر ذاته مع شخصيّة «أوداد» ، الذي اشتقّ اسمه من «الودّان» وهو أحد حيوانات الصحراء ، فنسب طوطميًا إلى الحيوان ، لأنّه نفر من حياة السهول ، واختار العيش على قمم الجبال ، بل إنّه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس ، فأفصح عن سرّ الانتساب ، فإذا بالودّان هو والد «أوداد» ، فأمّه «تامغارت» كانت عاقرًا ، فرحلت إلى الجبل حيث الودّان ، وتوسلته أن يمنحها ذريّة ، فكان قبوله بذلك مشروطًا بأن يمنح الوليد إليه .

وقع الحمل ، وولد «أوداد» ، وقد أنست الأمّ وقائع الزمن ما كانت وعدت به الودّان . بيد أنّ الودّان كان دائم التذكّر ، وكما يحدث في المآسي الإغريقيّة ، إذ تقدّر الآلهة على الإنسان أمرًا ينبغي تنفيذه ، سعى الودّان لاسترداد وديعته ، فشرع يغرى «أوداد» بقمم الجبال ، إلى أن جعله متيّمًا بها ، وأصعده إثر رهان اللوح المحرّم في الجبل ، فسقط إلى الهاوية وعلق فيها ، فكأنّه يريد استرداد صلبه إليه بالموت . وعلى الرغم من أنّ «أوداد» خالف وصيّة الأسلاف التي تحرّم الاقتراب من اللوح ، إلاّ أنّ إغراء الودّان قاده إلى تلك النهاية . وهذا هو الاتصال بالطبائع الحيوانيّة ، وبالعشير الطوطميّ .

أخذ الصراع بين الشخصيّات من ناحية انتمائها طابعًا ثنائيًا في روايات الكوني : انتماء طبيعيّ كالانتساب إلى الحيوان والاتصال به عبر أمشاج طوطميّة سحريّة غامضة ، وانتماء ثقافيّ كالانتساب الدينيّ أو القبليّ أو العرقيّ ، وبقيت الشخصيّات أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك . وظهرت الصحراء بوصفها إطارًا حاضنًا للطوارق في ارتحالهم وسط هبوب العواصف . ولو ضربنا مثلاً على ذلك برواية «المجوس» ، لتكشّف لنا الأمر على الوجه الآتي : فما أن تصل الأميرة «تينيري» والسلطان «أناي» إلى الصحراء حتّى تبدأ الأحداث بلقاء الأميرة و«أوداد» ، فتنبثق حكاية حبّ بينهما ، ويستفحل الأمر حينما يهجر «أوداد» زوجته ويلجأ إلى الجبل ، وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشّر بنشر طريقة دينيّة بين القبائل ، فإذا به

يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب.

ويتّصل عالم الصحراء هذا بآخر هو عالم الجنّ، الذين يستوطنون جبل «أيدنيان»، وبمقارنة عالم الجنّ الذي يحرّم فيه الذهب والقتل، وأيّ من أنواع التملك والاغتصاب، بعالم الإنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف، يتّضح الأمر ويتكشّف وجه المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأوّل لنزوات تدميريّة ظهرت في أكثر من مكان، «خرج الجلاّد الأبديّ من القمقم السماويّ واستوى على عرشه في قلب الفضاء، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار، منفّذين طقوس قصاص خالد، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام. مشى الدرويش فوق ألسنة السراب، تسللت الرمضاء في ثقوب نعله الجلديّ القديم، وحرقت لحمه القديم فركع على ركبتيه وزحف نحو جبل معزول، نحتته الريح وجرّدته من النتوءات، فبدا مثل قالب السكر الذي يجلبه تجّار القوافل»[1].

استأثرت الصحراء باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائيّ، فغضبها وصفاؤها وعتمتها وأمانها وغدرها، ترك أثره الكبير في الأبنية السرديّة، بما في ذلك الشخصيّات والأحداث واللغة. وهي في الوقت الذي تؤجّج فيه التمرّد، فإنّها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت، إلى درجة يتحوّل فيها ذلك إلى طقس تعبّديّ يفرض حضوره على الشخصيّات، «ابتعدت القافلة، خلّفت وراءها رائحة الإبل، طغى السكون مرّة أخرى، سيكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحمه إلاّ الشيوخ، ليس كلّ الشيوخ، ولكنّ تلك الفئة المعمّرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلاّ الصمت، أو ربّما لم يبق لها إلاّ الصمت. موسى لاحظ أنّ شيوخ القبيلة يزدادون تعلّقًا بالسكون الصحراويّ كلّما تقدّم بهم العمر، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون، أو «صوت الله» كما يروق لبعضهم أن يقول، يومًا كاملاً، يجتمعون ليصوموا عن النطق،

---

(١) المجوس، ١ : ٢٢٠.

عن الإيماءة، عن أبسط إشارة. شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق حتى الصلاة قداسة»[1].

واطّرد تعدّد الأساطير السرديّة في روايات الكوني، فما أن تتوهّج أسطورة حتّى تنطفئ أخرى، وتظهر الشخصيّات حاملة أمثولاتها الصحراويّة معها أينما تذهب، وكأنّها لا تعمل إلاّ على مقايضة الحكايات بعضها ببعض، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة، فالجمل، والحصان، والودّان، وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور، وتقوم أحيانًا بأدوار رئيسيّة، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان، فلا يجد أمامه إلاّ التواصل مع الحيوان، فقد افتتحت رواية «التبر» بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين «أوخيد» و«الأبلق» عندما تلقّاه هديّة من زعيم قبائل أهجار، وهو لا يزال مهرًا صغيرًا، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة، ويتلذّذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب: «هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريًا أبلق؟» ويجيب نفسه «لا» هل سبق لأحدكم أن رأى مهريًا في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ «لا» هل سبق لأحدكم أن رأى مهريًا ينافسه في الكبرياء والشجاعة والوفاء؟ «لا» هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري؟ «لا» هل رأيتم أجمل وأنبل؟ «لا .لا .لا . اعترفوا بأنكم لم تروه، ولن تروه»[2].

أسّس هذا الضرب من العلاقات بين الإنسان والحيوان لصلة قويّة بين «أوخيد» و«الأبلق»، وللحيوان شجرة نسب لا تقلّ أهميّة عن الإنسان، وفيما وقع «أوخيد» بحبّ حسناء، فإنّ جمله عشق ناقة. أمّا في رواية «نزيف الحجر»[3] فبلغ الاندماج أقصاه بين الصبيّ والودّان، إذ وقع كلّ منهما تحت طائلة «مديونيّة معنى» للآخر، لأنّه منحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح

(١) المجوس، ٢، ٢٣٥ - ٢٣٦.

(٢) إبراهيم الكوني، التبر، لندن، دار رياض الريّس للنشر والكتب، ١٩٩٠.

(٣) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، الدار الجماهيريّة-ليبيا، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٩١.

الموت ، وبخاصّة الودّان الذي أنقذه وهو معلّق على صخرة في سفح الجبل .

يصعب القول بأن الكوني ، استناداً إلى التمثيل السرديّ الذي تجلّى في رواياته ، قدّم «مجتمعات هامشيّة» تعيش على تخوم مجتمعات حضريّة متماسكة ، ذلك أنّها تظهر «هامشيّة» بمقدار كونها مجهولة للمتلقّي الذي اعتاد نوعًا من التلقّي الخاصّ بعوالم مختلفة ، فالجهل بها نوع من القصور الذاتيّ ؛ ذلك أنّ «الثقافة الحديثة» اعتبرت حواضرها مراكز انطلاق ، ومحاور للمعاني ، وما عداها أطراف لم تندرج في سياق التاريخ ، ويختلف الأمر بالنسبة لطوارق الكوني ، فالأصحّ ، بالنسبة لهم ، هو اعتبار العالم خارج الصحراء هامشًا ، أمّا الصحراء فهي المركز ، ففي قلب ذلك المكان الشاسع ، ظهرت جماعات بشريّة كبيرة لها رؤاها ، وتصوّراتها لذاتها ، وللعالم ، ولها حكاياتها ، وأساطيرها ، ولها نظام قرابة شبه طوطميّ لا صلة له بالزمن الخطيّ ، إنّما هو التفاف دائريّ في متاهة لا نهاية لها .

لكنّ مجتمع السرد له أنساقه المتشعّبة في الزمان ، وله أساطيره شبه الثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقة الإنسان بالحيوان ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، فالعلاقة بين «الطبيعة» و«الثقافة» حاضرة في صميم العالم التخيّليّ لروايات الكوني ، وهي علاقة تأخذ مرّة شكل انفصال عنيف ، وتأخذ مرّة أخرى شكل اتّصال حميم . وهو عالم شفويّ التواصل ، ما زال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنسانيّ الذي تتقاطع فيه صور متعارضة من المفاهيم ، والمنظورات ، والتطلّعات .

٤ . السرد وثنائيّة الطبيعيّ والثقافيّ :

وتمتدّ الوظيفة التمثيليّة التي رأيناها في روايات الكوني لتعمّق هدفها في رواية «فساد الأمكنة»[1] لـ«صبري موسى» إذ دشّن النشيد الملحميّ

---

(١) صبري موسى ، فساد الأمكنة ، القاهرة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، ١٩٨٧ .

الاستهلاليّ لذلك الهدف في مطلع الرواية : «اسمعوا منّي بتأمّل يا أحبّائي ، فإنّي مضيفكم اليوم في وليمة ملوكيّة ، سأطعمكم فيها غذاء جبليًا لم يعهده سكان المدن . . أحرّك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساويّ (نيكولا) في ذلك الزمان البعيد ، في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكّرها الآن . . ذلك الذي كانت فاجعته في كشرة اندهاشه ، وكان كلّ شيء يحدث أمام عينيه ، جديدًا يلقاه بحبّ الطفل ، لدرجة أنّه لم يتعلم أبدًا من التجارب!»[1] .

رسم النشيد الافتتاحيّ طبيعة المكان الصخريّ الحاضن للأحداث ، وهو «جبل الدرهيب» الذي جعل منه «نيكولا» معبدًا للألم ، بعد أن انهارت مقوّمات حياته ، فكان يسعى إلى أن يذوب في صخوره ليصبح جزءاً منه ، فطموحه الأكبر أن ينصهر في الطبيعة ، ويندمج في نسيجها الصخريّ ، كما فعل جدّه الأعلى حسبما تقول الأسطورة ، فهو يريد محاكاة الجدّ في مصيره ، «تلك هي لحظتك التي طالما حلمت بها يا نيكولا قادمة . .وما عليك سوى انتظارها صابرًا وهادئًا ، فلا تزعج قدومها بأيّة حركة . .لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفّيك ، وسوف يسري التيبّس في ذراعيك ، ويتسلّل منهما عبر جسدك فيصبح متيبّسًا . . وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الجذّابة والوحشيّة عن الحضر الذي قدمت منه . تتيبّس وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهيب العظيم ، الذي أعطيته قلبك وعقلك وروحك . تلك معجزة قديمة لا بدّ وأنّها الآن تتكرر معك ، ألم يحدث ذلك للجدّ القديم لقبائل البجاة ، كوكا لوانكا ، حين أعطى عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدّس . .حتى أصبح صخرة ، تنبت حولها أشجار مقدّسة تطاول السحب ، تمرح خلالها تلك الكبائش البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التي تتفجّر من الصخور ، منسابة حول تلك الروح الصخريّة

---

(١) صبري موسى ، فساد الأمكنة . ص ١٢٢ .

المقدّسة؟ تلك هي معجزة الانتماء الحقيقيّ يا نيكولا ، وسوف تتكرر معك»[1] .

وضعت تلك الرغبة «نيكولا» في موقع الباحث عن حلّ «طبيعيّ» لمأساته ، فوقع في تعارض مع الحلّ «الثقافيّ» ، فهو محمّل بالموروث الثقافيّ ضمنيًا ، وفكرة الخطيئة القائمة على وهم سِفاح المحارم - وهي فكرة ثقافيّة- فجّرت رغبته البدائية في أن يختار حلّ الطبيعة ، والاتصال بعشيرته الأولى ، فثنائيّة «الطبيعة/الثقافة» تحكّمت بمصيره . أغراه الطرف الأوّل منها بمحاكاة الجدّ الأسطوريّ «كوكا لوانكا» ، وردّه الثاني إلى طفل الخطيئة ، ابن «إيليا الصغرى» الذي تنازعته قوى ثلاث ؛ فالطفل بالنسبة لـ«نيكولا» هو ثمرة الخطيئة ، وبالنسبة للخواجة «أنطون» هو ثمرة الرغبة ، وبالنسبة لـ«الملك فاروق» هو ثمرة النزوة ، وكما اختار «نيكولا» لابنه الوهميّ مصيره ، فكان وليمة للذئاب ، ولابنته «إيليا» أن تتصاعد روحها من شقوق الجبل ، فتتحوّل مطرًا مدرارًا طهّر كلّ شيء ، فإنّه اختار لنفسه أن يكون صنمًا مقدّسًا مثل جدّه الأعلى ، فكأنّ «الطبيعة» هي المطهّر لكلّ خطيئة «ثقافيّة» . غيّرت تلك الرغبة الحال الأخيرة لـ«نيكولا» الذي لا وطن له ، ولم يعرف فكرة الهُويّة ، فذوبانه في صخور الجبل سوف يحقّق له الإحساس بالانتماء إلى مكان يصونه من أذى الثقافة ، ويضع حداً للتشرّد الذي قاده من روسيا إلى تركيّا إلى إيطاليا ، وأخيرًا إلى جبل «الدرهيب» في الصحراء الشرقيّة جنوب مصر ، حيث اكتملت المأساة بسافحة ابنته «إيليا» .

في جبل «الدرهيب» استعاد «نيكولا» أحداث حياته ، فقد حال ترحاله الدائم دون وقف تيّار الأحداث ووصفها . جاء ذلك على خلفيّة مأساويّة لها صلة بفكرة سِفاح المحارم ، جعلته يرغب في أن يكون امتدادًا لصخور الجبل ، حيث كان يعمل لاستخراج خام «التلك» ليكون جزءاً من مواد التجميل في

---

(١) فساد الأمكنة . ص ٣٨٠- ٣٨١ .

معمل يملكه مع الخواجة «أنطون»، وفي الوقت الذي أراد فيه نقاءً مطلقًا تصونه الطبيعة النائية بعيدًا عن الثقافة، حمل إليه الملك «فاروق» وخدْنه الخواجة «أنطون» المأساة من «القاهرة» إلى الصحراء، حينما اصطحبا معهما ابنته «إيليا» للاستمتاع بالبحر الأحمر، والصحاري الشرقيّة. ولطالما تشهّى الخواجة «أنطون» جسد «إيليا الصغرى» التي كانت تعيش في بيته بعد رحيل أمّها «إيليا» إلى «إيطاليا»، فكانت تزور أباها صيفًا في الجبل، لكنّه يريد أوّلاً أن يقدّمها للملك قبل أن تؤول إليه، فكلّ اقتراب إلى مصدر السلطة ينبغي أن يكون له ثمن.

يريد الخواجة من الملك أن يفتح له الطريق إلى جسد «إيليا» فينال ثقته تابعًا، ويتفضّل عليه بترقية اجتماعيّة، ثمّ يستمتّع هو بالجسد الفاتن بعد أن ينتهي الملك منه، فكاد يتحقّق له ما أراد حينما دفع بـ«إيليا الصغرى» إلى مصاحبة الملك خلال رحلته، فطمع بجسدها وناله، ثمّ رماه مغمورًا بالدم. في تلك الليلة غطس «نيكولا» في كابوس طويل رأى فيه نفسه يسافح ابنته، فثَمّة رغبة دفينة قابعة في لا وعيه اتّخذت شكل حلم مدنّس، وحينما استيقظ وجدها مرمية إلى جواره تسبح بدماء العذريّة، وحينما استعاد وعيه توهّم أنه اقترف إثما، فتدخّل «أنطون» عارضًا الاقتران بالضحيّة، لكنّ رحم «إيليا» قد احتضن بذرة الملك، فيما ظنّ الأب أنّها بذرته، وسوف يكون جدًا وأبًا لطفل الخطيئة، فكان قراره رمي الطفل إلى الجوارح والوحوش على سفوح الجبل. واحتجاز «إيليا» في أحد الكهوف وتفجيره بها، ثمّ إهلاك نفسه بعبّ «الإسبرتو الأحمر» الذي هو أقرب ما يكون وقودًا ومعقّمًا منه إلى الكحول. حينما يُقترف إثم في مجتمع الطبيعة، فينبغي أن ينال العقابُ الأبرياءَ: الأب، والابنة، والطفل، ما خلا الآثمين: الملك، والخواجة.

لم يكتف التمثيل السرديّ لعالمي الطبيعة والثقافة، بالحكاية المأساويّة المبنيّة على فكرة عقاب النفس المتشرّدة، والراغبة في التماهي مع الطبيعة، إنّما أدرج في سياقها حكايتين ثانويّتين التصقتا بها، وكثّفتا معنى علاقة الإنسان بالطبيعة، وهما: حكاية الدليل البدويّ «إيسا» الذي لازم «نيكولا» منذ وصوله

إلى الجبل ، وكان قد شيد الارتباط بالطبيعة ، فخبأ سبيكة من الذهب انتقامًا من سيطرة الأجانب على ثروة بلاده ، فقبض عليه بتهمة السرقة ، ولمّا أنكر فعل السرقة اقتيد إلى اختبار النار ، فثبتت براءته ، لكنّه لقي حتفه في بئر الأفاعي السامّة ، فجعل «نيكولا» من ابنه «أبشر» مرافقًا له عوضًا عن أبيه . ثمّ حكاية الصيّاد «عبد ربه كريشاب» الذي كان يجهّز العمال بالأسماك ، وقد نذر نفسه للنّيل من عروس البحر المغوية ، حيث التهم البحر ثلاثة من رجال أسرته انجذبوا إلى سحرها الخادع ، وبذلك قطع على نفسه وعد الانتقام منها ، وفيما كان يصطاد السمك لمناسبة زيارة الملك ، جاءته عروس البحر طافية على الأمواج ، إذ نفقت بفعل متفجّرات رُميت في أعماق البحر بحثًا عن البترول ، لكنّ «كريشاب» ادّعى أنه اصطادها وفاء لقسمه ، فكذب وأخفى الحقيقة . وما لبث أن صدر الأمر بأن تُزفّ إليه أمام الجميع ، فدخلها في حفل شهوانيّ أثار الحاضرين نساءً ورجالاً . وجد الصيّاد ، صاحب الوعد ، نفسه يؤمر بمضاجعة سمكة هامدة أمام الحاشية الملكيّة .

أدرج «نيكولا» نفسه في نظام الطبيعة ، فأفعاله في عمق الجبل وعلى سفوحه وبين أوديته ، أظهرته قدّيسًا متوحّدًا ، وكانت أمّه قد منحته اسم قدّيس قديم ؛ بيد أنّ التعبير الفعليّ عن نزوعه تكشّف من خلال علاقاته بالنسق الثقافيّ الطارد لكلّ ما هو طبيعيّ . وضع السرد «نيكولا» بين فئتين ، تتألّف الأولى من : إيسا وأبشر وعبد ربه كريشاب وهم طبيعيّون بامتياز . وتتكوّن الثانية من جماعة هلاميّة لها أسماء ورغبات ، ولكن ليس لها ميزات وخصائص جوهريّة منها : الخواجة أنطون وإقبال هانم والملك فاروق وهم قادمون من «القاهرة» يفتخرون بمظاهرهم الثقافيّة ، ويحرصون على الاتّصال بها ، وقوامها المتعة ، والرغبة العابرة ، واللذّة المتعجّلة . ومع أنّ «نيكولا» قادم من خارج عالم هاتين الفئتين ، فقد وجد نفسه متّصلاً بعالم الفئة الأولى ، ذلك أنّ التراسل الشفّاف فيها يوافق رؤيته ومنظوره لنفسه وللعالم ، فيما لم يجد سببًا يربطه بالفئة الثانية . وفي الوقت الذي ظهرت فيه «إيليا الصغرى» في الأفق ، لتجري

مصالحة رمزيّة بين العالمين ، حطّمت فئة «الثقافة» براءتها باغتصاب ملوكيّ دُفعت الصبيّة إليه بيسر وسلاسة ، فكأنّها تنزلق إلى ذلك العالم دون أن تعي مصيرها .

وقع الالتباس المأساويّ في لحظة تداخل فيها اللاوعي بالوعي ، حينما استيقظ «نيكولا» من كوابيسه الآثمة ، فقد ضلله غياب وعيه بسِفاح ابنته ، في وقت لا تحضر قرينة على براءته ، فإذ به ينسب اغتصابها إليه . لبس فعل الحلم رداء الحقيقة ، وأكّدته دماء العذريّة . قاد الإحساس بالإثم إلى الشعور بالخطيئة ، فيما تكتّم الآخرون على ما جرى لـ«إيليا» ، وتركوا الأب يمضي في معاقبة الأبرياء . ولكي يعيد «نيكولا» الأمور إلى «طبيعتها» ، لم يكن أمامه إلاّ ترك طفل الخطيئة وليمة للذئاب ، والاختباء في الجبل ، واحتجاز «إيليا» وراء الصخور ، وأخيرًا البقاء في أطلال المنجم يعذّب جسده على الصخور السوداء الملتهبة ، وهو يعبّ «الأسبرتو الأحمر» تجرّعًا حالمًا بنوع من الفناء في صخور الجبل الذي أمضى فيه خمسين عامًا ، ليكون حجرًا مقدّسًا مثل جدّه الأول ، فكأنّ كلّ مقدّس فيه بذرة إثم ، وهروب من خطيئة ، ولجوء إلى طبيعة .

انفصل «نيكولا» عن سلالته لأسباب ثقافيّة لها صلة بالارتحال والمنفى ، وأعادت الطبيعة اتّصاله بها في قارة أخرى «قبائل البجاة . . . أقدم شعوب إفريقيا الذين جاؤوها من آسيا . . أقارب نيكولا وأصهاره القدامى . . الذين يرجّح الرواة في الغالب من سلالة كوش بن حام ، الذين هاموا على وجوههم بعد الطوفان[1] . وإلى هذه السلالة ينتمي «إيسا» وابنه «أبشر» ، فعلاقة «نيكولا» بهما علاقة دم ، وكما اتّصل «إيسا» بـ«كوكا لوانكا» ليبارك سبيكة الذهب التي خبّأها عنده ، فما كان يحلم به «نيكولا» هو أن يتبارك بذلك الجدّ ، وأن يفنى فيه ، فيتخلّص من حالة المنفى ، ويتّصل بسلالته بعد أن عثر عليها في قلب الطبيعة . برهنَ مصير «نيكولا» على غياب «نسق الثقافة» ، فلا يشار

---

(١) فساد الأمكنة . ص ١٤٠ .

إليه بعد موت «إيليا» ، فقد انتهى دوره بالاغتصاب والأذى . وحضر «نسق الطبيعة» ، فبه افتتح النصّ ، وبه اختتم .

وتعددت صيغ السرد ، طبقًا للموقف والحالة اللذين يكون فيهما «نيكولا» ؛ فتتناوب الصيغ بين الموضوعيّة المسندة لراوٍ عليم شمل بمنظوره عالم الجبل ، وذاتيّة كشفت ما يعتمل في داخل الشخصيّة من أفكار ، وتخللت ذلك صيغ خطابيّة استعان بها «نيكولا» أو الراوي ، حينما تتأزّم المواقف ، ويجد البطل نفسه بإزاء حيرة وقلق عميقين[1] . فوافق هذا التنوّع الحالة النفسيّة للشخصيّة وانسجم مع الحالة التأمّليّة لها من جانب ، ووصف الفضاء الذي احتوى أفعالها من جانب آخر . ولكنّه أبرز أهميّة الطبائع الأولى التي استأثرت بالاهتمام أكثر من الانتماءات الثقافيّة ، وهو أمر سنجد له تجلّيات أكثر تعقيدًا في رواية «المسرّات والأوجاع» لـ«فؤاد التكرلي» إذ تتداخل فيما بينها المرجعيّات الطبيعيّة المتحكّمة بمسار الأحداث ومصائر الشخصيّات .

٥. السرد وتمثيل الطبائع والمصائر:

عرض التمثيل السرديّ في رواية «التكرلي»[2] تاريخًا متخيّلاً برهن على أهميّة النزوع الطبيعيّ في تحديد الخصائص السلوكيّة والغريزيّة لشخصيّة «توفيق سور الدين» ، فقد ارتبط مسار حياتها بالطبع الذي ورثته عن السلالة ؛ فهي منقادة لفكرة الطبع المتأصّل وراثيًا فيها ، ولا سبيل للثقافة في تغيير ما أودعته الطبيعة في خلق الإنسان ، ويمكن اعتبار شخصيّة توفيق سور الدين أنموذجًا مبرهنًا على هذه الفكرة التي تتخفّى حينًا في تضاعيف النصّ ، لكنّها تظهر في أحيان أخرى باعتبارها قضيّة أساسيّة عند الشخصيّة ، حينما تبدي ملاحظات

---

(١) فساد الأمكنة ، ص٢١٦-٢١٨ ، ٢٢٢-٢٢٣ ، ٢٢٥-٢٢٦ ، ٢٢٨ ، ٢٥٧-٢٥٨ .

(٢) فؤاد التكرلي ، المسرّات والأوجاع ، دمشق ، دار المدى ، ١٩٩٨ .

«نقديّة» عن الكيفيّة التي بُنيت بها بعض الشخصيّات الأدبيّة في الروايات التي أدمنت قراءتها .

وإذا انتظمت تلك الملاحظات في سياق تفسير سلوك الشخصيّات ، كما يرى ذلك توفيق سور الدين ، فإنّ الخلاصة النهائيّة لهذه الفكرة المحوريّة تتكشّف من خلال بناء الرواية التي حرصتْ في جزء كبير منها على إضاءة الخلفيّات الوراثيّة للشخصيّة ، وهي خلفيّات تنتهي إلى أصول طوطميّة غامضة تتّصل بالقرود ، إلى درجة نظر فيها إلى عشيرة «آل عبد المولى» باعتبارها سلالة قرود ، فالحارة المغلقة التي يعيشون فيها ، ويتوالدون دون ضوابط معروفة ، تسمّى بحارة القرود (دربونة الشوادي) ، وكان الجدّ الأكبر للسلالة «معروفًا بجسده القصير المتين ، وبخلقته الغريبة ، فهو أقرب إلى القرد منه إلى الإنسان» . وجد هذا الانتساب الطوطميّ صداه بوضوح في نسله «كان أبناؤه من بعده ، وأبناء أبنائه صورًا مشوّهة أو محسنّة قليلاً من هذا النموذج الباهر»[(١)] .

وعلى الرغم من أنّ «سور الدين» الابن الثاني لـ«عبد المولى» ، الذي به ختمت السلالة المباركة (سمر الدين ، ومنصف الدين ، وراية الدين ، وكمال الدين ، ولطف الدين ، وممتاز الدين ، وسيف الدين ، وسور الدين) قد ضلّ الطريق ، وهجر السلالة ، وخرج عليها بالزواج من امرأة غريبة عنها ، فإنّ ابنه توفيق المهجّن من خليط يوصله من ناحية الدماء بالسلالة ، ويربطه من ناحية أخرى بالأمّ التي اقتحمت أسوارها ، فبقي رهين الطبع الذي ورثه عن السلالة الطوطميّة ، فحياته إنّما هي تجلّيات رمزيّة للطبع الغريزيّ لسلالة القرود ، في اشتباكها العنيف بالجنس الذي اتّخذ مظاهر شبقيّة حادّة ، لا يقصد منها الإثارة ، إنّما الوفاء للطبع .

يجوز تأويل الفكرة المركزيّة التي أرادها النصّ بالصورة الآتية : إنّ لعنة السلالة تلحق أولئك الذين اختاروا الخروج عليها ، وهي لعنة تتضمّن وجهين ؛

---

(١) المسرّات والأوجاع . ص٥ .

أولهما الانهماك بلذّة غير ممتعة ، كتعبير عن الطبع في عالم بدأ يكيّف الغرائز ، ويحوّل مسارها ، ويقمعها ضمن سلالم الأخلاقيّات والقيم ، وفي هذه الحالة يظهر الاستغراق في الجنس بوصفه شذوذًا عن قاعدة ، إذ ليس ثَمّة أمل في العودة إلى طبيعة الأشياء بفعل الأنساق الثقافيّة التي جرى التواطؤ عليها ؛ فيكون توفيق منشطرًا على نفسه ، لينتمي في آن واحد إلى نسقين متعارضين : الطبيعة ممثّلة بالسلالة والثقافة ممثّلة بالميول الفرديّة . وثانيهما الضلال والتشرّد ، فمن يجرؤ على انتهاك أعراف السلالة بالخروج عليها ، لا يكتفى بإبعاده ، والتخلّي عنه ، وتركه وحيدًا يواجه عالمًا مغايرًا في سلوكيّاته ، إنّما تنبغي معاقبته والاقتصاص منه ؛ فلم يجرِ الاستغناء عن توفيق بوصفه فردًا زاغ عن السلالة ، بعمله وعلاقاته الاجتماعيّة وشكله الجسمانيّ ، فحسب ، بل جرت معاقبته بقسوة بالغة لأنّ صفاته الموروثة لم تتجسّد في تكوينه وسلوكه كما ينبغي . تقترح الطبيعة عقابها حينما يقصد الإنسان مفارقة السلالة ، والعدول عنها ، فلا تجوز الهُجنة ، ولا يقبل المروق عن قاعدة الطبع ، وكأنّ ثَمّة مخططًا قدريًا غامضًا يحكم علاقات الشخصيّات فيما بينها ، وفيما بينها ، وبين العالم الخارجيّ .

وفي الوقت الذي ترتّبت فيه جملة من الأسباب أفضت إلى إفراد توفيق عن السلالة ، عملت أسباب أخرى للاقتصاص منه عقابًا مباشرًا ؛ فدفء العلاقات مقتصر على أفرادها ، أولئك الذين صانوها من التفكّك ، وحامَوا عنها ، فلم تُلوّث دماؤها بالدخلاء ، وحافظت على أشكالها وعلاقاتها ومصالحها ، أمّا النفي ، والإبعاد ، فللعناصر المهجّنة والمخلّطة . وطبقًا لمنظور توفيق- وهو المنظور الذي من خلاله تشكّل معظم العالم التخيّليّ للرواية- فإنّ عالم سلالته سديميّ ، وشبه بدائيّ ، ومستغرق في ولاءات غامضة ، فلا تمايز بين مكوّناته ، وسلالته الأصليّة مخلصة لنزوعها الطبيعيّ والغريزيّ المجافي لعالم الثقافة ، والمنجذب إلى عالم الطبيعة .

كان خروج توفيق على سلالته خرقًا للانتماء الطبيعيّ ، فلزم عقابًا مركّبًا

بدأ بالنبذ ، والإقصاء ، والاستبعاد ، ومرّ بالاستيلاء على الإرث ، وانتهى بالضرب والتجويع ، ذلك أنّ انتقاله إلى عالم «الثقافة» اعتبر خيانة لعالم «الطبيعة» ، ورفضًا له ، وتشويهًا لعلاقاته السرّيّة ، فالتواصل بين هذين العالمين ينبغي أن يظلّ معطّلاً ، وبدت محاولة توفيق منقطعة عن سياقها ، وغير فاعلة ، فهو لم يفشل في مهمّته لردم الهوّة الفاصلة بين العالمين فقط ، إنما هو عاجز جسديًا عن القيام بمهمته ، فهو «عقيم» ولا مكنة لهُ بتوريث وعيه ورغبته للآخرين ، كما هو الأمر بالنسبة لأفراد السلالة الذين كانوا يتناسلون ، ويتزاوجون ، ويتضامنون في عالم مغلق . حينما تُحبس السلالات في عالمها الضيّق ، تصطنع لها سلطة تحول دون اختراقها .

كشف التمثيل السرديّ طبيعة الازدواج الداخليّ لتوفيق ، فقراءاته وتأمّلاته جعلته ينتمي إلى عالم ، أمّا سلوكه فأدرجه في عالم آخر ، ولم يستطع أن يوفّق بين العالمين ، فحلّ التعارض القائم بينهما ، ولهذا خاض غمارهما معًا ، ومع ظهور شبكة متلازمة من التأمّلات الثقافيّة التي جعلته صاحب رؤية وموقف لا غبار عليهما ، فقد كان مخلصًا لغرائزه ما دامت تُشبع مؤقّتًا ، لكنّها لا ترتوي مطلقًا ، فكان يديم اتصاله بسلالته عاجزًا عن سرّ التمايز بين النساء اللواتي يشبعن رغبته : أديل وكميله ، وفتحية وأنوار ، وهن جميعًا لا ينتمين إلى سلالته ، ويُصبن أو يتعرّضن لأضرار لها صلة به ، فهو مدفوع استجابة لغريزة الطبع الموروث من سلالته ، لإقامة علاقات جنسيّة معهنّ ، لكنّه عاجز عن اكتشافهنّ ، فلذّته تنبثق من الطبع وليس المشاركة .

لم يلمس توفيق العمق الحميميّ للنساء ، إنّما جعلهن موضوعًا لغريزته ، فخيّمت الفوضى على رغباته ، وأولى للنساء أمر تنظيم العلاقة معه : كميلة في زواجها وطلاقها منه ، وأديل في عشقها له وابتعادها عنه ، وأنوار في امتناعها عن الاتصال الفعليّ به ، وفتحية في قبولها ورفضها وصدودها ، فالمرأة موضوع للرغبة ، ولم تفلح ثقافته و«النماذج الروائيّة» التي تأثّر بها ، في تحويله إلى آخَر مشارك ، فكان أشدّ صلة في انتمائه إلى سلالته من انتمائه إلى النساء اللواتي

ارتبط بهنّ. ثَمّة بون شاسع بين عالمه الجسديّ وعالمه الذهنيّ. العالم الأوّل عالم أوّليّ، فيما الآخر ثانويّ، وهو أشدّ اتّصالاً بالأوّل، فلم يعرف الرفض والاحتجاج إلاّ في أضيق الحدود، وبدا وكأن خروجه على السلالة، أو إخراجه عنها، جاء بسبب الهجنة، وافتقار الشروط الطبيعيّة، أكثر ممّا كان اختيارًا قرّره بوعي منه، بحيث يصعب التحديد بدقّة كاملة فيما إذا كان لُفظ من السلالة، أم وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في «عالم الثقافة».

أدرجت رواية «المسرّات والأوجاع» في سياقها كثيرًا من الإشارات حول أهميّة الطبائع والغرائز، ليس فقط بوصفها محفّزات لأفعال الشخصيّات، إنّما باعتبارها شروطًا فنّيّة ينبغي توافرها من أجل بناء الشخصيّة الروائيّة الناجحة والسويّة، ففي اليوميّات التي واظب توفيق على تدوينها عن حياته وعلاقاته وقراءاته، قام بتحليل كثير من الروايات، وصاغ أحكامًا «نقديّة» حولها، فكشف تصوّره للشخصيّة الناجحة وعرضَ لقواعد بنائها، ومن ذلك رأى نقصًا واضحًا في بناء شخصيّة «سانين»، وشخصيّة «ميرسو» على الرغم من تعلّقه بالشخصيّة الأولى، وعدم ارتياحه للثانية، فـ«الأوّل أكثر حيويّة وإنسانيّة وأقدر على الإقناع من الثاني، إلاّ أنّ الاثنين ناقصان فنّيًا، نقصًا معيبًا لا يطاق، فلا الكاتب الروسيّ ولا الفرنسيّ بيّنا كيف ولا بأيّة طريقة وعبر أيّ نوع من التجارب الشخصيّة وردود الفعل، تشكّلت ونُحتت دواخل هذين البطلين الباهرين، ولا كيف تسنّى لهما الوصول إلى هذا المستوى الإنسانيّ الخاصّ جداً، ففي اعتقادي، أنّ القضيّة المركزيّة في هذه الشؤون، هي السبيل والكيفيّة السلوكيّة، لا النتائج وما بعدها»[1].

لم يتقبّل توفيق الاختيارات المتاحة للشخصيّات في عالم السرد، وهو عالم ثقافيّ، إلاّ بناء على ظروف الحياة والتجارب والطباع، فلا يُقبل أيّ فعل ينتج عن وعي ذهنيّ، إنّما لا بدّ من توافر الطبائع وسيلة إلى الهدف المنشود، ولا

---

(١) فؤاد التكرلي، المسرّات والأوجاع. ص١٢٠.

يجوز أن تكون الحبكة هي الإطار الناظم للشخصيّات في العالم المتخيّل، إنّما ينبغي على الشخصيّات أن تخوض تجربة الحياة في بيئتها، وتكون مؤتمنة على طبائعها، ومعبّرة عن غرائزها الأوليّة، فتكون الحبكة نتاجًا لطباع الشخصيّات، وليس بؤرة ناظمة للعلاقات فيما بينها.

أبدى توفيق تحفّظًا على الكيفيّة التي بنيت فيها شخصيّة «بازاروف» في رواية «الآباء والبنون» لـ«تورجنيف»، فعلّق قائلاً: «كنت متطهّرًا بحزني على موت بازاروف هذا الشاب العدميّ الساذج، وبعدما عدتُ ليلاً، إلى بيتنا المظلم الخالي، بقيت أفكر في هذا البطل ومصيره، أحسست بأنّ عنصرًا مهمًّا في نظري ينقصه. إنّ الرواية مبنيّة بشكل مريح ودون تعقيد، غير أنّ المؤلّف لم يوضّح أو يصوّر كيف صار بازاروف عدميًّا وعن أيّ طريق، أعني ضمن أيّة ظروف حياتيّة، وتحت تأثير أيّة أفكار أو تجارب وتأمّلات انقلبت مكوّناته الذهنيّة وتغيّرت. هذه قضيّة حيويّة كبرى بالنسبة للشخصيّة بقيت مهملة[1]. وكان معجبًا بالأمير «ميشكين» في رواية «الأبله»: «خرج من تحت يد ديستوفسكي على الخلقة التي صنعته الطبيعة عليها، ولا مجال للسؤال، كما هي الحال بالنسبة لميرسو كامو، كيف صار هكذا بهذه الصفات والأفكار؟[2].

وقاده هذا التصوّر إلى رفع اعتراض جوهريّ أمام شخصيّة «راسكولينكوف» في «الجريمة والعقاب» إذ وجد في الرواية «خطأ جسيمًا، فشخص مثل راسكولينكوف ينتهي- بإدراكه هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانيّة العالية - إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا الشخص لا يمكن أن يقدم على جريمة قتل، لا يمكن، لا يمكن؛ لأنّ مكوّناته الذاتيّة تجعله عاجزًا عن ذلك تمامًا، ولهذا فهذه الرواية منهارة من الأساس، ويحيّرني أن تبقى مقروءة إلى حدّ الآن. لعلّ السبب يعود إلى قابليّة المؤلّف المذهلة في الالتفاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخليّة

(١) المسرّات والأوجاع. ص ١٥٨.

(٢) م. ن. ص ١٥٩.

بعشرات التفاصيل والأعذار غير المقبولة ، بحيث يعطّل عقله وحاسّته للتمييز»[1] .

قدّمت هذه الأحكام النقديّة سلسلة متّصلة من الملاحظات الخاصّة ببناء الشخصيّة النموذجية في الرواية ، طبقًا لمنظور توفيق الذي يعتبر من هذه الناحية مؤلّفا ضمنيًا يتوسط بين المؤلّف والراوي ، والفكرة الجوهريّة المستخلصة من تلك الملاحظات هي : أنّ الشخصيّة الروائيّة ينبغي أن تتقيّد بطباعها ، وتكون أمينة لها ، فيقتضي أن يهتمّ الكاتب بوصف حياتها ، وطبائعها ، والوسط الذي تعيش فيه لتكون أفعالها بمثابة النتائج النهائيّة لتلك التجربة الحياتيّة ، وكأنّها نموذج بشريّ وليس عنصرًا سرديًا ، وطبقًا لهذا التصوّر فإنّ أيّة شخصيّة تغيب عنها تلك الشروط تعدّ منقوصة ، لأنّ أفعالها غير مسوّغة ، وقراراتها لا تستند إلى خلفيّات محدّدة ، كما هو الأمر بالنسبة لـ«سانين» و«ميرسو» و«بازاروف» و«راسكولينكوف» . ويبدو فعل الشخصيّة الأخيرة غير مقنع لأنّ ثمّة تعارضًا واضحًا بين وعيها وفعلها ، فمن يكون واعيًا مثلها لا يمكن أن يقترف جريمة قتل ، والبديل لكلّ ذلك هو الطريقة التي بيّنت بها شخصيّة «ميشكين» ، فقد جاءت على الخلقة التي صنعتها الطبيعة .

وسوف يفضي تكرار هذه الملاحظات إلى تثبيت النتيجة الآتية : الأفعال التي تقوم بها الشخصيّات لا بدّ أن تخضع لبرنامج محدد من السلوك ، هو السبب والنتيجة ، فلا يمكن القيام بفعلٍ ما إلاّ إذا استمدّ معناه من أساس يتّصل بطبيعة الشخصيّة ، أو تجربتها الحياتيّة والسلوكيّة ، ومعلوم أنّ هذه الفكرة شاعت في الأدب الفرنسيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد «سانت بيف» ، ودعمت من عالم الأحياء «كلود برنار» .

وسرعان ما أخذ بالفكرة الروائيّ «إميل زولا» ، فكتب حولها كتابه «الرواية التجريبيّة» ، ثمّ كتب معظم رواياته في ضوء هذه الفكرة ، ومؤدّاها أنّه ينبغي

---

(١) المسرّات والأوجاع . ص١٥٩ .

على الروائيّ أن يتّخذ حدثًا اجتماعيًا أو فرديًا مثيرًا للانتباه أو العبرة ، كنقطة ارتكاز لروايته ، ثمّ أن يبتكر حوله موقفًا يمكن اعتباره فرضيّة عامّة ، وأخيرًا أن يحرّك الأحداث المكوّنة لهذا الموقف حتى نهاية الحبكة بشكل يظهر التجارب الحقيقيّة للإنسان في المجتمع . ومن مميّزات هذا الأسلوب في تركيب الشخصيّات الأدبيّة أن يركّز على إبراز القوى الخارجيّة الضاغطة على الإنسان ، سواء أكانت اجتماعيّة أم طبيعيّة ، كما أنّه يبرز القوى الدفينة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه ، والتي تحدّد مقدار تحكيمه للعقل ومسؤوليّته الأخلاقيّة[1] .

قامت نهضة الرواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين - وبخاصّة إنجازات رواية تيّار الوعي عند جويس وبروست وفولكنر وفرجينيا وولف ، التي خلخلت الأنظمة التقليديّة للسرد-على نقض هذه الفكرة ، فقد حلّت العلاقات السرديّة بين الأحداث والشخصيّات محلّ العلاقات السببيّة - المنطقيّة . وبدأت الرواية تبتدع ضروبًا من العلاقات السرديّة بين العناصر الفنّيّة ، وتوارى المفهوم الذي أشاعه «زولا» . وعلى الرغم من ذلك فرواية «المسرّات والأوجاع» سعت ، سواء ببنائها العامّ وبناء الشخصيّة الرئيسة فيها ، أو بالآراء التي تتضمّنها حول البناء السليم للشخصيّة الروائيّة إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة ، إلى درجة أنّ شخصيّة توفيق ظهرت تمارس أفعالها بإيحاء مباشر من الانتماء إلى سلالة بشريّة- قرديّة ، فهو الوارث الطبيعيّ لتلك السلالة ، ومهما عملت الثقافة على تكييف طبيعته وتحويرها ، فإنّها ستظلّ بمنأى عن المساس بالطبع ، ولعلّ هذا يفسّر سلوكه الجنسيّ ، بما في ذلك الأوضاع التي اتبعها في ممارساته ، ويحيل بعضها على ممارسات القرود ، وفيما يخصّ هذه القضيّة ينتمي النظام الدلاليّ

(١) مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٤ ، ص ٤٠٨ .

العامّ المنبثق عن العالم التخيّليّ إلى الفكرة القائلة بثبات الطبائع ، وهي فكرة نقضتها الكشوفات الحديثة .

الإخلاص للطبع الموروث ، وأحيانًا لجملة الظروف التربويّة الأوّليّة التي تشكّل نسيج رؤية الشخصيّة ، لم يقتصر عند فؤاد التكرلي على رواية «المسرّات والأوجاع» ، بل يكاد يكون ثابتًا بنيويًا من ثوابت العوالم السرديّة-الدلاليّة في رواياته ، فقد ظهر في رواية «الرجع البعيد» ، وتبلور في «خاتم الرمل» قبل أن يترسّخ في «المسرات والأوجاع» ، فشخصيّة «هاشم» في «خاتم الرمل» بقيت عاجزة عن الاندماج في عالم الأسرة والمجتمع ؛ لأنّها ورثت نوعًا من القلق الذي صاحب نشأتها ، وهو قلق أدّى إلى تنميط سلوكها بين التعلّق المرضيّ بالأمّ «سناء» وعداء الأب ، فهو يعزو وفاة أمّه إلى تسلّط أبيه وقسوته ، فتظهر صورة الأب ، وهي ملتبسة ومشوّهة في وعي «هاشم» .

سمّمت هذه الفكرة علاقات «هاشم» بالآخرين ، ويكشف المقطع الآتي صورة الأب في وعي الابن : «لم يكن - هذا الرجل- إلاّ إنسانًا عاديًا ذا مواصفات أقلّ ما يقال إنّها مثبّطة . لا طموح حقيقيًا . لا خيال ، لا فكر واسعًا . لا خصب نفسيًا . لا موهبة عقليّة . لا هوايات مطلقًا . لا تطلع إنسانيًا . لا عواطف دائمة . وهو بهذه المزايا اللافتة للنظر ، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه ، لا يحوز احترام زملائه القضاة فحسب ، بل يتمتّع بمهابة كبيرة بين بقيّة الناس أيضًا . فإذا تبرّعنا بإضافة بعض العقد الاعتياديّة إليه (عقدة النقص المتأتيّة من شكله وقصر قامته ، والعقدة الجنسيّة بالتأكيد ، وعقدة الوظيفة والحرص عليها ، وعقدته أمام المال) ، وأهمّها وربّما أكثرها عمقًا وتدميرًا للذات عقدته الزوجيّة ، أمكننا أن نتصوّر أنّ إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه ، لم تكن إشارة بغير أساس»[١] .

والحال هذه ، فالراوي- البطل معبّأ بالشكوك تجاه جميع الشخصيّات

---

(١) فؤاد التكرلي ، خاتم الرمل ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٠ .

الأخرى ، باستثناء الحنين الذي يأخذ شكل التعلّق الغامض بالأمّ ، لأنّ الآخرين أعداء ولا يمكن الاطمئنان إليهم ، بما في ذلك الخال الذي كان من أقرب الناس إلى «هاشم» . وهذا الإخلاص لنزوع داخليّ متّصل بالطبع أكثر ممّا هو متّصل بالتفاعل الإيجابيّ مع الآخرين ، وهو الذي يحدد مصير «هاشم» ، سواء تعلّق الأمر بالعزلة والتآكل الداخليّ ، أم الاستسلام المريع لأولئك الذين يطاردونه ، وينتهي الأمر بقتله ، فهاشم نظير توفيق سور الدين ، وكلاهما بفعل الانصياع والامتثال لنوازع متّصلة بالطبع والسلوك ، يدفعان إلى مصائر لم يستطيعا إلاّ تقبّلها ، والامتثال لها بوصفها نهايات طبيعيّة حتميّة ليس إلاّ .

عرضت رواية «المسرّات والأوجاع» براهينها على أهميّة هذه الظاهرة ، وقدّمت كثيرًا من الأسانيد على صوابها ، واقتضى التعبير عن ذلك التصوّر أمرين أساسيّين : أولهما حرص المؤلّف على عقد فصل أوّل ، يمكن عَدُّه من التخيّل التاريخي تعقّب فيه جذور سلالة «آل عبد المولى» مدة تقارب مئة سنة ، باعتبار أنّ الأبناء ولدوا وتزوّجوا قبل الحرب العالميّة الأولى ، باستثناء «سور الدين» الذي تزوّج خلالها في عام ١٩١٧ ، أمّا ظهور الأب في «خانقين» فيفترض أنّه تمّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وربّما تبدو هذه الملاحظة غير ذات أهميّة في سياق التحليل هنا ، لكنّها غاية في الأهميّة بالنسبة للرواية ، لأنّ المؤلّف أشار بوضوح إلى أنّه يكتب تاريخ أسرة عبد المولى[١] .

وسوف تُفهم أهميّة هذا التتبّع الخطّي للسلالة القرديّة ، حينما تتكشّف طبيعة الغاية التي تحكم بناء الشخصيّة ، فذلك التاريخ إنّما يضيء التجربة الحياتيّة ، ويكشف طبائع السلالة ، ويكون خلفيّة تضيء سلوك الشخصيّات ، بحيث لا تبدو متناقضة أو غير ذات ماضٍ خاصّ بها ، وهو الأمر الذي اعتُرض عليه حينما فُحصت شخصيّات مثل «سانين» و«ميرسو» و«بازاروف» ، مع الأخذ بالاعتبار أنّ هذا الفصل التمهيديّ المطوّل الذي غطّى حقبة زمنيّة طويلة ،

---

(١) المسرّات والأوجاع ، ص ١٦ .

قُدّم بأسلوب السرد الموضوعيّ الذي هدف إلى تنزيل موقع السلالة في التاريخ والبنية الاجتماعيّة . وثانيهما هو العطش الغريزيّ المستمرّ الذي لا يكاد يشبع عند توفيق ، والذي عُبّر عنه من خلال علاقات جنسيّة متعدّدة ، دون اهتمام جدّيّ بتمايز النساء ، فالأمر الذي استأثر بالاهتمام الرئيس هو السعي لإشباع رغبة متواصلة ومتجدّدة ، وغير مثمرة ، تؤدّي إلى الإنجاب الذي يوصله بالسلالة . وكشف هذا الميل تركيز المؤلّف على أنّ تلك السلالة متحدّرة من أصول قرديّة أو شبيهة بالقرود ،

تطابق الرواية في خلاصتها الدلاليّة مع فكرة «زولا» فيما يخصّ الحدث والفرضيّة ، ثمّ البرهنة عليها ، ولا يجوز أن يتمّ ذلك بمعزل عن التطوّرات التي تؤثّر في الشخصيّة ، سواء كانت أسريّة ضيّقة أو اجتماعيّة عامّة ، وبخاصّة الظهور الملتبس ، والعنيف ، لشخصيّة «سليمان فتح الله» ، الذي يمكن إدراجه في ثنايا النصّ بوصفه رمزًا لظهور فئة مستبدّة ، وليس طبقة استأثرت بدون جدارة بكلّ شيء ، بما فيها المكانة ، والسلطة ، والسيطرة على الآخرين ، واستعبادهم ، كما حصل مع توفيق سور الدين الذي تقبّل ذلك بنوع من البرود واللامبالاة ؛ فالإخلاص للطبع الأوّل يحول دون أن يبدي احتجاجًا ملموسًا ، ولا استشعارًا عميقًا لخطورة القادمين الجدد في الفضاء الاجتماعيّ ، الذين يحيلون كلّ شيء في البلاد إلى خراب ، ما دام قادرًا على الاتصال الضمنيّ بسلالته رمزيًا ، أي قادرًا على التعبير عن انتمائه الطبيعيّ لتلك السلالة من خلال الانهماك بممارسات تحجب عنه خطورة التغيّرات التي أخذت في البلاد بُعدًا أيديولوجيًا عنيفًا ، أفضى إلى انهيارات شاملة في كلّ تفاصيل الحياة ، فسليمان فتح الله متّصل بمنظومة أيدلوجيّة مغلقة ، كاتصال توفيق سور الدين بسلالته الغامضة . كلاهما ، وبطرق مختلفة ، وصل ، بسبب العماء ، وغياب الوعي الأصيل ، إلى النتيجة نفسها .

ومن أجل تأكيد هذا الأمر انعطف السرد من صيغته الموضوعيّة إلى صيغته الذاتيّة المباشرة ، فرؤية توفيق لعالمه ولنفسه ولسلوكه جاءت ضمن منظور ذاتيّ ،

اتّخذ شكل يوميّات متناثرة في دفتر لم يستأثر باهتمام صاحبه نفسه ، فقد ضاع أكثر من مرّة ، وتمّ العثور عليه بصدف محضة بين بقايا الصحف العتيقة ، فرؤيته منحسرة غير فاعلة ، انكفائيّة ، ولا يراد منها سوى تقييد مجموعة تجارب وانطباعات وملاحظات ، كجزء من تاريخ شخصيّ ينتسب لمكان وزمان ، ولم تتطوّر إلى نوع من التحليلات العميقة للمتغيّرات الكبرى التي اقتحمت عالمه ، وبخاصّة الحرب ، والاستبداد ، الأمر الذي أظهر البُعد الامتثاليّ للشخصيّة ، وغياب الفعاليّة الذهنيّة المتوقّدة الهادفة إلى التغيير ، فجعلها ذلك تتقبّل كلّ شيء بوصفه حتميّة مقررة كالطبع الراسخ الذي لازم سلوكها . على أنّ ذلك لو حصل سيكون ضدّ الفرضيّة التي أراد النصّ البرهنة عليها ، وهي انسياق الشخصيّة وخضوعها للقوى الخارجيّة الضاغطة ، وللرغبة الداخليّة المعبّرة عن الانتماء الطبيعيّ أكثر ممّا هي معبّرة عن الانتماء الثقافيّ .

٦. سلالة الفهود الطوطميّة:

اجتذب موضوع الاعتكاف داخل السلالة ، والتفكير بصونها من الأخطار الخارجيّة ، ثمّ انبثاق نوع من التمرّد الذي يفتّتها من الداخل ، اهتمام عدد كبير من الروائيّين ، ففيه تمثيل لأحوال المجتمع التقليديّ ، وهو يتعرّض للتفكّك البطيء ؛ إذ لم تبق الهُويّات الأبويّة والقبيلة والمذهبيّة والعرقيّة ، موضوع تقدير رمزيّ كبير في النظام الاجتماعيّ كما كان شأنها في الماضي ، فقد انبثقت ، بسبب الحراك الاجتماعيّ ، الهُويّات الفرديّة المرتكزة على التعليم ، والعمل ، والثقافة ، وصاحَب إعادة تشكيل المجتمعات القديمة تآكل قيمها التقليديّة ، وتراجع دورها ، وبزوغ قيم بديلة أعطت للأفراد مواقع مؤثّرة لم تكن معروفة من قبل ، فأفضى هذا التنافس إلى تجريد الجماعات من شرعيّتها الموروثة ، ومنحها للأفراد باعتبارها شرعيّة مكتسبة حقّقوها بأنفسهم . وأدّى تنافس الإزاحات في مواقع الفاعلين إلى إضعاف المواقع الاعتباريّة لصالح مواقع فعليّة يتبوّؤها الأفراد بخبراتهم ، ومعارفهم .

قامت رواية «شجرة الفهود» لـ«سميحة خريس» بجزأيها «تقاسيم الحياة»(١) و«تقاسيم العشق»(٢) بتمثيل هذه التحوّلات، حضر فيها النزاع بين الطبيعيّ والثقافيّ، وإذا كان التكرلي قد جعل من التاريخ المتخيّل لسلالة «القرود» مادّة سرديّة كشف من خلالها ذلك التوتّر، فقد اختارت «خريس» تاريخًا متخيّلاً لسلالة «الفهود» موضوعًا لذلك، فتعقّب السرد أمرها مدّة قرن من الزمان على خلفيّة من الأحداث التاريخيّة، التي لم تقيّد البعد التخيّليّ للنصّ، إنّما حدّدت الإطار الزمنيّ العامّ لأحداثه.

يكشف التماثل بين العلاقات الأبويّة المغلقة في سلالة القرود، وفي سلالة الفهود في روايتي التكرلي وخريس، عن هيمنة المؤثّرات الخارجيّة في اقتراح موضوع السرد، ويمتدّ ذلك إلى طبيعة الكتابة نفسها، فالتمثيل السرديّ ليس نزوة إنشائيّة عابرة، إنّما هو توغّل دقيق في تضاعيف المشكلات الكبرى، ففيما عنيت الأقسام الأولى من الروايتين بتكوّن السلالات بالسرد الموضوعيّ لرسم عمليّة التكوّن والنشوء، فإنّ الأقسام الأخيرة منهما، حيث انصرف الاهتمام إلى أفول السلالات وانحلالها، استعان بالسرد الذاتيّ في انعطافة واضحة الدلالة للتعبير عن استئثار الجانب الفرديّ للشخصيّات بالاهتمام، فتغيّر صيغة السرد علامة على أفول حقبة، وظهور حقبة جديدة.

رافق السرد الموضوعيّ في «تقاسيم الحياة» عمليّة التشكّل الطبيعيّ لسلالة الفهود، فمحوره شخصيّة «فهد الرشيد» بأفعالها وعلاقاتها الهادفة إلى تكوين سلالة خاصّة، لها هُويّتها المميّزة بين السلالات، أمّا السرد الذاتيّ في «تقاسيم العشق»، فقد استبطن الميول الفرديّة، ونزعات التمرّد، والاحتجاج التي ظهرت في جيل الأبناء والأحفاد، حينما شعروا بضيق الإطار الناظم لشؤون السلالة، فقد حدّد المصائر، وضبط العلاقات، فجاء في تعارض مع الرؤى الجديدة التي

---

(١) سميحة خريس، شجرة الفهود: تقاسيم الحياة، عمّان، دار الكرمل، ١٩٩٥.

(٢) سميحة خريس، شجرة الفهود: تقاسيم العشق، القاهرة، دار شرقيّات، ١٩٩٨.

اقتحمت عالم السلالة في أجيالها اللاحقة .

انقلاب السرد من صيغته الموضوعيّة إلى الصيغة الذاتيّة هو استجابة لحالة الانهيار في تاريخ الفهود ، فقد أحدثت رؤية «فريدة فهد الرشيد» تغييرًا جذريًا في طريقة التعبير عن مصير الأفراد ، ليس فقط لأنّها رؤية ذاتيّة أنثويّة وجدت لها مكان الصدارة في التعبير عمّا آل إليه الفهود ، وإنّما لأنّ نسق الأحداث انعطف إلى ناحية مختلفة عمّا كان عليه الأمر في «تقاسيم الحياة» ، فثَمّة احتدام حارّ في العلاقات بين الشخصيّات بعد وفاة الجدّة «فريدة» والأب «فهد» ، وهما اللذان دشّنا الأساس الأوّل للسلالة ، ففجّر اختفاؤهما نزوعًا للبحث عن الذوات الفرديّة ، واقتراح أنماط خاصّة من العلاقات بعيدًا عن تقاليد السلالة الأبويّة .

توازى في «شجرة الفهود» مكوّنان أساسيّان ؛ المكوّن الذكوريّ الذي بدأ بـ«فهد» وانتهى بـ«فهيد» الابن الأخير ، الذي اختار «أمريكا» أرضًا لأحلامه ، ومضمون هذا المكوّن هو الصراع بين الأب «فهد» الذي لم يشغله إلاّ هاجس تكوين سلالة الفهود على هضبة صغيرة جوار مدينة «إربد» الأردنيّة ، وأصغر أبنائه «فهيد» الذي توجّه إلى قارّة بعيدة نافضًا يده من السلالة الآفلة . والمكوّن الأنثويّ الذي بدأ بالجدّة «فريدة» الأولى ، وانتهى بالحفيدة «فريدة» الثانية ، فقد أسهمت الجدّة ، بصورة مباشرة ، في كلّ شيء خاصّ بتكوين الفهود ، أمّا الحفيدة ففضحت برؤيتها الاستبطانيّة كلّ الاختزالات والأنانيات السائدة في السلالة . شكّل هذان المكوّنان عماد التاريخ المتخيّل للسلالة ، فسيادة الأوّل أدّت إلى نشوئها ، وسيادة الثاني قادت إلى انحلالها . سيطر الذكور في القسم الأوّل من الرواية ليس بعددهم إنّما بأفعالهم وأدوارهم ، وبخاصّة «فهد الرشيد» ، وبغيابه نشط المكوّن الأنثويّ في القسم الثاني الذي قادته «فريدة فهد الرشيد» .

سعى فهد الرشيد إلى بناء سلالة أبويّة يكون هو زعيمها ، تقوم على ملكيّة متعددة للأرض والنساء والنفوذ والمتعة ، وقد حوّل سعيه هذا إلى أمر واقع مذ كان فتى ، حينما وقف أعلى الهضبة وقال في سرّه : «هذه الأرض لي . هذه

الأرض لفهد . . وأولاده . . للفهود من بعده . . هذه مملكتي وأنا السلطان . . هنا سيكون العالم» . واشترى الأرض بنوع من شبه استيلاء ، فحقّق الشرط الأوّل ، ثمّ خطا خطواته الثانية ، «سأتزوّج كثيرًا لأملأ هضبة الفهود بالأحفاد» . فكان أن تزوّج بأربع نساء ملأن الهضبة بالأبناء والأحفاد ، فتحقّق الشرط الثاني . وانتقل ليجعل الآخرين يعملون «حرّاثين وعمّالاً»[1] في هضبته ، وبخاصّة أقاربه وأنسباؤه ، فأصبح نافذ الشأن في سلالة الفهود ، وأخيرًا لتأكيد فحولته خارج نطاق الأسرة تعلّق بإحدى الغجريّات .

انحصر هاجس فهد الرشيد في الكيفيّة التي يشكّل فيها ويحافظ على سلالة تحمل اسمه الشخصيّ «شجرة الفهود» ، وذلك يقتضي جمعًا ، وتأليفًا لسلسلة من العناصر تنتهي به ، ليكون هو الأب ، والسيّد ، والمالك ، والمهيمن ، والحرّ ، وما سواه عناصر خاملة ، لا قيمة ذاتيّة لها إلاّ به ، ولهذا يتجلّى نوع من الاحتفاء به وبعالم الذكور ، وثَمّة تفصيلات ، واستطرادات كرّست صورة الأب ، ودوره ، ومكانته ، مدعمة ببيان خصائص الأبناء الذكور الذين يشار إليهم بأنهم أبناء وأحفاد ، وقد عزّز ذلك حشد من العبارات المأثورة والجمل والألفاظ ؛ ففي حفل ختان الدُّفعة الأولى من الذكور تردّد الموّال الآتي : «أربع أقمار الليلة عيدها ، في عزّة فهد سيدي وسيدها ، أربع أقمار ذكور والله يزيدها ، وأمّ البنات بحسرتها وكيدها»[2] .

وبموازاة ذلك ظهر الخمول الأنثويّ المعبّر عنه بالخضوع والرضوخ والانشغال بمكائد نسائيّة لانهائيّة ، في بيت واسع تتجاور فيه غرف الزوجات الأربع ، وتتقاطع داخله الأنانيات والأمزجة والثرثرة ؛ فالمكوّن الذكوريّ هو المهيمن في البنية الأبويّة للسلالة ، وما أن ينتهي القسم الأوّل ، إثر موت الأب ومغادرة الأبناء للمنزل حتى يظهر المكوّن الأنثويّ الذي احتلّ المكانة الأولى في القسم

---

(١) تقاسيم الحياة ، انظر على التوالي ص ٩ ، ١٣ ، ١٥ .

(٢) م . ن . ص ٥٧ .

الثاني من الرواية، فثَمّة نقد مباشر لامتيازات الذكور «الفهود يبيحون الحبّ لرجالهم، وينكرونه على نسائهم»[1].

كشفت الرواية أمرين متلازمين: عجز الرجال عن الوفاء بالهدف الأبويّ الذي تطلّع إليه فهد الرشيد، وسعي النساء للاستئثار بالأهميّة بما في ذلك الخروج على القيم الأبويّة المهيمنة في السلالة، إلى درجة يتحوّل فيها البيت الكبير على الهضبة إلى مجرد طلل للذكرى، فقد شهد القسم الثاني من الرواية تفكّك الأواصر، وانهيار السلالة، ونشوء حساسيات جديدة، ورغبات خاصّة، ونزوع جارف نحو تقرير المصائر، بعيدًا عن الأفق العامّ للتقاليد الموروثة، فخلال قرن ضاق أفراد السلالة بالمواصفات التي وضعها فهد الرشيد؛ فانبثقت زوبعة التمرّد الظاهر أو الضمنيّ.

إثر انهيار البناء التقليديّ للسلالة تحوّل النصّ، في نوع من التواطؤ الذي لا يَخفى، من نصّ ذي نزعة شبه تاريخيّة إلى سيل متدفق من التخيّل السرديّ المثير، الذي يتغلغل في أدقّ الزوايا، ليكشف دفء العلاقات الإنسانيّة، والغليان الحسّيّ والعاطفيّ عند الشخصيّات، وبخاصّة النسائيّة منها، إذ بزوال النموذج الأبويّ للعلاقات، حانتْ الفرصة لنمط مغاير، قوامه البحث عن التفرّد والخصوصيّة، وإشباع الفراغ الذي فرضه النموذج الأوّل، ولهذا فالقسم الثاني من الرواية يموج بالحركة والحرارة والتركيز على الأبعاد الداخليّة للشخصيّات النسائيّة، وعلى نقيض الحقبة الأولى من تاريخ السلالة، فقد احتشدت الثانية بالبحث عن التميّزات الذاتيّة للشخصيّات، ودلالة ذلك يكشفها المنظور السرديّ لفريدة التي أصبحت غير قادرة على مجاراة حياة القطيع التي كانت تسم علاقات الجيل الأوّل، فرؤيتها تتناغم مع وعيها بخصوصيّتها الأنثويّة.

يمكن إيراد المقطع الآتي شاهدًا على أسلوب تفكير فريدة ومنظورها للعالم المحيط بها ولنفسها: «نكبر مثل نبت شيطانيّ، في غفلة من العمر. هكذا

---

(١) تقاسيم العشق، ص ٨٢.

نحن البنات ، لا يستطيع الأولاد اللحاق بنا ، عندما راح صدري يدفع ثوبي إلى الأعلى ما زال فهيد يطيّر الطيّارات ، وأنا أطيّر الأحلام والأماني . . هو يلعب في الحاكورة وأنا ألعب في فضائي الخاص . . يعبّ هو من الحياة وأنا من أسرارها الخفيّة . أكتشف أنّ شعري أكرت فأتعلّم كيف أصفّفه ، أكتشف أنّ مشيتي عسكريّة فأتعلّم كيف أطرّي الخطو وأمهّله وأتيه تيهًا . . أكتشف أنّ اللون الورديّ ينعكس على بشرتي فأرتديه ، وأنّ البنّيّ يجعلني قاتمة فأتفاداه ، أكتشف أنّ الحزام يبرز تناسقي فأشدّ به خصري ، أستخدم السكّر لأتخلص من غابات الساقين . . وألمح العيون تلاحقني فأتذمّر وفي أعماقي حبور . يبدؤون محاسبتي على الحمائم التي أطلقها الله من أقفاصها . . مريولك قصير . . أطيله . شعرك منفوش ألمّه . . ضحكتك عالية . . لا . . هذا لا أملك أن أخفضه ، لست مذياعًا مفتاحه بين أيديكم ، أهادن في أشياء تخجلني وتوقفني أمام محكمتكم متّهمة بجنحة الأنوثة ، أتستّر وراء تقاليدكم وأرتضيها منكرة ما حلّ بي من فيض الحياة وعطائها . . لكن في المعايير الإنسانيّة لا أهادن . . ضحكتي ستظلّ ضحكتي ، صوتي ليس عورتي . . عيوني تستبطن الأشياء ، أفكاري ملكي وحدي أشكلها كما شاءت أوهامي وكما وجّهني وعيي»[(١)] .

تكاد الخِيارات الفرديّة للنساء الأخريات المجايلات لفريدة ، مثل ميسون وعريب ومرام وغادة ورباب ، لا تختلف كثيرًا عن خِياراتها ووعيها ، على الرغم من أنّ السرد لا يسمح لهنّ مباشرة بالكشف عن ذلك ، فيما منح فريدة امتياز التعبير عن نفسها ، بوصفها صاحبة الرؤية السرديّة ، أمّا الجيل الأحدث من النساء في الرواية الذي عاش أفول السلالة وتفكّكها ، فقد كان مختلفًا عن الجيل الأوّل الذي عاش في مرحلة تكوّنها ، إذ امتلك حرّيّة الخروج على النسيج التقليديّ للأسرة الكبيرة ، فغادر المكان وتفاعل مع الزمان ، بما حقّق طموحه وتطلعاته الشخصيّة ، أمّا الجيل الأوّل ، فظلّ أسير النمط الأبويّ الذي مسخ

---

(١) تقاسيم العشق . ص ١١٦ .

الأفراد إلى كائنات فاقدة للوعي والإدراك، وغير قادرة إلاّ على نسج سلسلة لانهائيّة من الأوهام، وتنتهي نهايات مأساويّة؛ فزوجات فهد الثلاث الكبيرات، يمتن إمّا بمرض أو بحالة مزرية قوامها التهيّؤات، وغياب الإحساس بالزمن، بل إنّ الجدّة نفسها تنتهي بتلك النهاية، فغزالة الزوجة الأولى، وفريدة الجدّة، تصابان بالخرف، وتتداخل لديهما الأزمنة والأحداث، فتذكّران بـ«أورسولا» في رواية ماركيز «مئة عام من العزلة»، إذ يغيب الانتظام الزمنيّ، وتتداخل الوقائع والشخصيّات في ذاكرتيهما.

تنتظم الأحداث في رواية «شجرة الفهود» ضمن نسق متتابع من البناء التقليديّ، الذي يصف وقائع مطّردة في حدوثها، فيجعل من شخصيّة فهد الرشيد قطبًا مهيمنًا تتمركز حوله الأحداث كلّها في البداية، لكنّها سرعان ما تتناثر بعد اختفائه، على أنّ المنظور السرديّ قدّم صورة شاملة لسلالة الفهود، وانتهى الأمر بأن استكشف ذلك المنظور الأبعاد الجوّانيّة للشخصيّات، وهي تعيد النظر في نوع ارتباطها بالسلالة، وبأفول النسق الأبويّ، تغيّر نمط العلاقات، فكلّما نأت الشخصيّات عن هضبة السلالة، أصبحت أكثر قدرة على اختيار أسلوب الحياة الذي تريده.

أدّى انحسار الأبويّة إلى اختفاء العلاقات القائمة على الخوف والتبعيّة والولاء، والامتثال، فموت فهد الرشيد وزوجاته الثلاث الأُوَل، واقتسام أرض الهضبة، ومغادرة الأبناء المكان الذي شهد صعود السلالة وتشكّلها، أعلن عن نهاية حقبة، وبداية أخرى جديدة مختلفة، وفيما كان كلّ فرد يريد أن يحتمي بالسلالة، ظهر رفض الانصياع لقانونها العرفيّ الذي سنّه فهد، ذلك القانون الذي انبثق عن حلمه بأنّه على هضبة صخريّة «سيكون العالم»، عالمه، وعالم الفهود الذين سيأتون من بعده. انحسر دور العلاقات الأبويّة، وهي علاقات مقترنة بالطبيعة، فانهار النموذج الحاضن لها، بسبب النوازع الجديدة الصاعدة لدور الأنوثة، وحساسيتها، وتطلعاتها الثقافيّة، في تثبيت نسق مختلف من القيم والعلاقات الاجتماعيّة.

٧. السرد وتداخل الطبيعيّ بالثقافيّ:

واتّخذ التعارض بين الطبيعة والثقافة صيغة أخرى في رواية «أوبرج السعادة» لـ«عبد القادر لطفي»[1]، التي افتتحت بجملة على لسان الراوي سأل فيها نفسه: «لماذا أقصد هذه البلدة النائية؟ ولماذا أذهب طائعًا إلى مكان لا أحبّه؟» ثمّ ختمت على لسانه، وهو يقفل هاربًا منها: «الآن فقط أشعر أنّي فارقت ذلك العالم الغريب، وأني بصدد ولوج عالم غريب آخر، وبدأ قلبي في ضيق واضطراب. عندما تغيب أيّامًا عن المدنيّة، وتتعوّد الحركة الرتيبة والسكينة، بعيدًا في ريف من الأرياف، تصبح غريبًا عند العودة»[2]. وبين الاستهلال، والخاتمة، جاء متن الرواية بأحداثه وشخصيّاته، وخلفيّاته الزمنيّة والمكانيّة، فتقاطعت مصائر الشخصيّات، وتبدّلت القيم، واختلّ توازن كلّ شيء، فكأنّ التمثيل السرديّ وخز غطاء الواقع، وفضح أسراره.

أكّد «جان جاك روسو» (١٧١٢-١٧٧٨) أنّ «المدينة منبع الشرّ والرذيلة، وأنّ الطبيعة منبع الخير والفضيلة»، وآمن بأنّ الناس كائنات فطريّة خيّرة، وما هم بمخلوقات اجتماعيّة بطبعهم، فمن يعشْ منهم على الفطرة بعيدًا عن المجتمع يكنْ رقيق القلب وخلوًا من أيّة بواعث تدفعه إلى إيذاء الآخرين. ولكنّه ما أن ينخرط في المجتمع حتى يصير شرّيرًا؛ فالمجتمع يُفسد الأفراد من خلال إبراز ما لديهم من ميل إلى العدوان، والأنانية، أمّا الطبيعة فتزوّدهم بالرقّة، والصدق، والإيثار، وكلّما عاش الإنسان مع جماعة لها صلة مباشرة بالطبيعة، جنّب نفسه الشرور، والكراهية، ولكنّه إذا انخرط في المعمعة الاجتماعيّة أضاع ذاته، وأصبح مستودعًا للانحرافات، والأنانية، والشرور.

تبدو رواية «أوبرج السعادة» وكأنّها مصمّمة لنقض هذه الفكرة الرومانسيّة، فـ«شخصيّات» القرية محكومة باللذّة والطمع والطغيان، و«القادمون» إليها من

---

(١) عبد القادر لطفي، أوبرج السعادة، اللاذقيّة، دار الحوار، ١٩٩٥.

(٢) م. ن. ص٢٨٠.

المدينة يلوذون منها بالفرار ، لأنهم وجدوها «منبعًا للشر والرذيلة» . وفيما جرفت أحداث «القرية» بعضهم في تيّارها الصاخب ، وغيّرت مواقفهم ، فإنها أجهزت على الآخرين : بين حالم بيوم الخلاص ومنتحر وهارب ، فالقرية بسبب «التحوّل» فقدت البراءة الأولى ، فلا غرابة أن تكون «قرية الرواية» فضاء مورس فيه الحبّ المحرّم والسياسة الممنوعة والسلطة الغاشمة ، وتحوّل فيه «المواطن» إلى كائن «خُلق» للعرض أمام السائح الأجنبيّ ، لم تبق ثَمّة قرية بكر ، ولا قرويّ بريء ، ولا طبيعة نيئة ، هذه هي الوظيفة التمثيليّة للسرد في هذه الرواية .

أمضى الراوي ، وهو أستاذ للتعليم الثانويّ ، يدعى «محمود» سنة دراسيّة في بلدة «بربريّة» نائية في الشمال الإفريقيّ ، وسعى إلى تحديد معالمها «التاريخيّة والاجتماعيّة» ، لكي يسوّغ الأحداث التي ستقع فيها ، وستكون متنًا للرواية ، فأهلها من البربر الأصلاء الذين تطبّعوا بطباع العرب ، وآمنوا بديانتهم ، وقد حدث ذلك بعد «لأي ولأي» كما يقول الراوي ، إلاّ أنّهم سرعان ما أصبحوا أكثر من غيرهم تمسّكًا بما أورثهم إيّاه الآخرون . ويفهم من هذا أنّ المؤلّف الضمنيّ الموجّه للراوي يوحي بأنّ المقصود هو أن تُفهم أحداث الرواية ، على أنّها امتداد لأحداث «الواقع» وألاّ يقتصر الأمر على أنّ المقروء نصّ مكثّف بذاته .

ومن خلال هذا الإيهام السرديّ ، أورد الراوي كثيرًا من الوقائع التي يمكن التعامل معها على مستويين : واقعيّ ومتخيّل ، فالتواصل قائم بين هذين المكوّنين في تضاعيف الرواية ، مع ما يمكن أن نعلمه من أنّ ذلك المتن ، هو عنصر في نظام سرديّ خياليّ . استثمر الراوي «الإمكانيّة الاحتمالية» التي تنطوي عليها الأحداث ، ففجّر كثيرًا من القضايا المثيرة للجدل ، ناهيك عن كونها حساسة وخطيرة ، مثل : قضيّة الهُويّة الوطنيّة وقضيّة الانتماء السياسيّ والعقائديّ ، وقضيّة احتكار السلطة والاستئثار بها ، وقضايا الدين والجنس والتخلّف ، وهي منظومة قيم وممارسات ومفهومات نسجت دلالتها في الرواية ، على نحو يشير إلى مدى أهميّتها في «الواقع» الذي احتضن «خطاب» الرواية ، ومنحه ثراء في التأويل والاستنطاق ، وسهّل أمر التراسل بين الخطاب السرديّ

والواقع ، فكلّ يردّ ما يتضمّنه إلى الآخر ، مانحًا إيّاه خصبًا في الدلالة ، وغزارة في الإيحاء .

حاول الراوي ، وهو قناع المؤلّف الضمنيّ ، أن يوهم المتلقّي بحياديّته فيما يروي من أحداث متداخلة ، ويقدّم من شخصيّات متصارعة ، قائلاً : «إنّي أراقب وسأظلّ على الحياد ، أراقب وأحكم وأميّز ، وأكتفي بالصمت» . بيد أنّ منظوره للوقائع التي قدّمها ، بوصفه راويًا مشاركًا في الأحداث ، بدّد ذلك الوهم ، فهو يتحدّر عن انتماء «مدينيّ» عقلانيّ ، أسهم في الإضرابات الجامعيّة ، وله موقف فيما يخصّ الهُويّة الثقافيّة لبلاده ، ويرى الأجانب «نوعًا من القطيع» ، بل إنّه وصفهم بـ«العلوج» ؛ فـ«الفرنسيّ متكبّر» و«الألمانيّ متعجرف» و«الإنجليزيّ مغرق في الكبرياء» و«الأمريكيّ يرى أنّ العالم كلّه مشرّع الأبواب أمامه للغزو» .

أمّا «الخصوم العقائديّون» فهم «أشقياء» و«ظلاميّون» . وتكشف مواقفه عن تحوّل داخليّ مستمرّ في رؤيته للعالم الذي يعيش فيه ، بما في ذلك ، تصوّراته عن الآخرين ، الذين يخلع عليهم أوصافًا قاسية ترددت عشرات منها في تضاعيف الرواية ، مثل «خنازير ، وكلاب ، وتيوس ، وبغال ، وحمير ، وثعالب ، وفهود ، وعجول ، وثيران ، وجمال ، وكلاب ، وجراء» . وهي أوصاف وردت بصيغ الجمع والإفراد ، فهذا أكّد انتفاء نزعة الحياد التي ادّعاها ، على أنّه لم يصف عالمًا راكدًا يفتقر للتحوّل ، إنّما كشف عيوبه ، وانتهى هو ذاته بتحوّلات ثقافيّة وقيميّة ، فالراوي الذي حلّ بالقرية ، أوّل مرّة ، حاملاً «أيديولوجيا» خاصّة ، لا يماثل الراوي الذي غادرها بعد عام من الصراع وسط الأحداث الخطيرة والمطامح المتأجّجة . ومع أنّه لم يندرج في صراع مباشر مع الآخرين ، إلاّ أنّ منظوره السرديّ ركّب صورًا خاصّة للشخصيّات والأحداث ، عبّرت عن رؤيته الفكريّة لما رأى ، ولما روى .

انتخب الراوي ما يمكن الاصطلاح عليه بـ«شريحة من الأحداث» بدأت حينما وصل قرية نائية ، وانتهت حينما غادرها إلى المدينة ، وخلال تلك

«السنة العجيبة» ، عرض لتضاريس الخلاف بين عدد كبير من الشخصيّات ، التي تقاطعت أفكارها وانتماءاتها ومصالحها وعاداتها وأهدافها ، مما أدّى إلى انهيار نظام القيم السائد في القرية ، إذ جرى تحوّل في مواقف الشخصيّات ومصائرها ، وهي تخرق ذلك النظام -سواء أكان اجتماعيًا أم سياسيًا- أو تحتمي به ، وذلك يحيل على النخب التي رمزت إلى سلطات متنازعة تفتقر إلى إدراك أهميّة الحوار ، وبه تستبدل السجال الذي يفضي إلى الدم .

جرى تصنيف الشخصيّات في العالم المتخيّل إلى فئات متصارعة ، فالمعلّمون (النخبة الثقافيّة) منقسمون فكريًا وعقائديًا وسلوكيًا ، وضابط المركز والمعتمد (النخبة السياسيّة) متنافسون في الاستئثار بالسلطة ومشغولون بالمصالح والصلاحيّات ، والحاج عبد الكريم (النخبة الدينيّة) منهمك في دعوته ، والكبران وأبو الشوارب وعاشور الفطائري (النخبة العشائريّة) غارقون في ماضيهم وخرافاتهم ، وعزيزة وخدوج وقمر وعويشيشة وزوجة القابض (النخبة النسائيّة) ضائعات بين رغبات الجسد ، وحمم اللذّة ، وثقل التقاليد ، وسطوة الخرافة .

حُكمت هذه الفئات بنوعين من النزاع : نزاع فيما بينهما من جهة كجزء من الانتماء إلى نسق الطبائع المشتركة ، ونزاع فيما بينهما والفئات الأخرى من جهة أخرى كجزء من نسق الثقافة المختلفة ، وشكّل هذا النزاع «المظهر الدلاليّ» للنصّ ، وبخاصّة أنّ بعض الشخصيّات الأساسيّة مثل «الغرباوي» و«الكرغلي» و«قمر» و«الكبران» مثّلت بؤرًا للاستقطاب الدلاليّ . وهذا الانقسام أدّى إلى انهيار التوازن الذي كان قائمًا بين النسقين ، وهو الذي قوّض نظام القيم ، وأسهم في تحديد مصائر الشخصيّات ، فالمدرسة تحوّلت إلى أوبرج ، والطبيب مارس العهر مع نساء القرية ، ومدير المدرسة مُسخ ، والأستاذ تحوّل إلى مغنٍّ ، والسياسيّ إلى عاشق ولهان ، وأستاذ الرياضيات إلى شارح ومفسّر لكتاب «الروض العاطر» ، والمعتمد إلى لصّ .

بدا الصراع بين فئتي الرجال والنساء أكثر عمقًا ، فقمر زوجة الكبران أقامت علاقة «غير شرعيّة» مع الغرباوي ، وعزيزة وخدوج وعويشيشة وزوجة

القابض مارسن البغاء والسحر الأسود مع الطبيب التركيّ في المقبرة ، وحينما آنت لحظة العقاب ، فالنساء وحدهن اللواتي وقعن تحت طائلته ؛ فالكبران قتل «قمر» في مشهد مؤثّر ، خاطًا بذلك «تراجيديا على جبين البلدة» وحقّق مع النساء ، فيما جرى التستّر على الطبيب لأنّه صديق المعتمد ، وإن انتهى نهاية مأساويّة .

وامتلأت الرواية أيضًا بمشاهد ساخرة قامت على المفارقة والطرافة والتهكم ، فمدير المدرسة يمشي على يديه مقلوبًا ؛ لأنّه أصبح شاهدًا على انقلاب كلّ شيء ، فلا يستطيع فهم الأشياء إلاّ بأن يحاكيها ، وتزامن سباق الحمير مع كارثة انقلاب سيّارة أطفال المدرسة ، وقرفص الكبران على سطح الدار التي يسكنها المعلّمون مهددا ببندقيته ، وفيما كان المعتمد يخطب أمام المسؤولين في البلدة سُمع عاليًا نهيق الحمير في باحة المعتمديّة (وهو مشهد يذكّر بمشهد المعرض الزراعيّ في رواية «مدام بوفاري» ، إذ يختلط همس العشاق بخوار الأبقار) . وفيما كانت المدرسة محلّ جذب اهتمام الشخصيّات في مطلع الرواية ، أصبح الأوبرج والرولي بوصفهما مكانين للذّة والمتعة هما المستأثرين بالشخصيّات في نهايتها ، فلقد تغيّر كلّ شيء ، وكأنّ القرية البربريّة النائية ، صورة مصغّرة تركزت فيها أحداث العالم .

٨. هل يتحمّل الفلسطينيون مسؤولية موتهم؟

على أن التمثيل السردي في الرواية العربية لم يهمل أمر الانتماء إلى الأرض ، فذلك موضوع شغل به كثير من الروائيين ، وعرضوا له صورا كثيرة ، إذ أحدثت التجربة الاستعمارية صدوعا في البنيات الاجتماعية أفضت إلى تمزيق الروابط البشرية بين الأهالي ، وأعادت ربطهم بأوطان جديدة لم يكن لها وجود قبل تلك التجربة ، فكان أن ظهرت مشكلات الهجرة ، والنزوح ، وإعادة التوطين ، والبحث عن فرص مناسبة للعيش والعمل ، فضلا عن موضوعات الغربة والمنفى والانتماء ، وهي مشكلات مستحدثة لم تكن شائعة قبل التجربة

الاستعمارية وتداعياتها في العصر الحديث . ولعلّ الرواية العربية في فلسطين قد اهتمت بهذه القضية أكثر من سواها بسبب التغييرات السكانية والجغرافية التي حدثت على تلك الأرض ومحاولة تغيير هويتها ، فكانت موضوعا مركزيا استأثر باهتمام كثير من الروائيين الفلسطينيين . ومنهم غسان كنفاني في جلّ أعماله ، وبخاصة رواية «رجال في الشمس» .

أرادت الجماعة الفلسطينية التي مثّلها أبو قيس ، وأسعد ، ومروان - وهي تنتمي إلى ثلاثة أجيال متعاقبة - أن ترتّب حياتها المعيشية البسيطة خارج فلسطين بعد أن شُرّدت من أرضها في عام ١٩٤٨ ، فرحلت إلى العراق من أجل التسلّل خفية إلى الكويت ، لكنها اختنقت في صهريج ساخن على الحدود الفاصلة بين البلدين ، ورميت في مزبلة للنفايات على مشارف العاصمة الكويتية ، بعد أن تعذّر على المهرّب أبي الخيزران دفنها بدافع الكسل والملل ، ولم يكتف بذلك إنما سلب الجثث المختنقة أموالها القليلة ، وأشياءها الشخصية ، ورماها ، في ظلمة الليل ، بجوار أكوام القمامة .

لم تُشغل الجماعة الفلسطينية ، ولا مهرّبها الفلسطيني ، بسؤال البقاء في الأرض الأصلية ، أو العودة إليها ، إنما جذب اهتمامها الرحيل إلى الصحراء حيث وهم المال لتحسين شروط حياتها في المهاجر الجديدة ، ولمّا قضت نحبها مختنقة تحمّلت مسؤولية موتها ، فقد أسلمت نفسها لرجل بترتْ حربُ ٤٨ ذكورتَه ، ووصل إلى الكويت سائقا لصهريج ماء ، وما لبث أن أصبح تابعا ، فإذا به يوقع اللوم على الجماعة لأنها فقدت رشدها ، وأسلمت أمرها له ، وسعت وراء أمل زائف ، ولم تطرق الجدار الداخلي للصهريج لتُعلنَ عن احتضارها ، فلم يتبرأ أبو الخيزران من قتله لها ، فحسب ، بل رماها في مزبلة للنفايات ، واستولى على مقتنياتها ، دون أن يشعر بالذنب ، ولم يخامره إحساس بالخطأ ، فقد كانت محاولته مخلصة لا يقصد منها قتل الجماعة ، إذ شرح لها الصعاب والاحتمالات ، ولكنه أفعمها بالأمل ، فبدا وكأنه عنصر عارض طرأ على مسار الجماعة ، وقادها بسرعة إلى موت كان أمره مقضيًا .

من الصحيح أن أبا الخيزران كان يريد الحصول على المال مقابل تهريب أبناء جلدته من العراق إلى الكويت ، فلم يخطر له أن يغامر بلا ثمن ، لكنه لم يتعمّد إرسالهم إلى حتفهم ، وحينما جاءت النتيجة غير مطابقة لما قصد إليه ، شغل بتبرير أخلاقي ، وما سمح للوم نفسه على ما قام به ، وعلى هذا حمّل الجماعة ثمن الخطأ ، إذ فقدت الإرادة الذاتية للقرار الصحيح ، وشحبت لديها الرؤية حول مصيرها ، فلم تفكّر إلا بالوصول إلى الجنة الصحراوية الموعودة ، وذلك أبعدها كثيرا عن هدفها الحقيقي وهو العودة إلى الوطن ، وأبعد عنها التفكير باحتمالات الهلاك ، فكان موتها القاسي مكافئا لفقدان الرشد الذي كانت عليه .

جرى كل ذلك في سياق معنى كامل لاقتلاع الشخصيات من وطنها ، وظلّت علاقتها بالمكان هشّة ، فلم يقف السرد على هويتها المكانية طويلا ، إنما التقطها وهي نازحة تريد مغادرة الأردن ، عبر العراق ، إلى الكويت ، وظهر المكان الوحيد الذي استقرّت به هو قاع الصهريج الملتهب والذي قضت فيه نحبها ، فما دامت فقدت هويتها المكانية فقد تعذّر عليها إقامة صلة إلا مع المكان الذي تسبّب في هلاكها ، وإنه لموت دال على براءة الجميع من الخطأ ، وتحمّلهم مسؤوليته الكاملة ، فهذا نوع من الأخطاء المتفرّدة التي تحمل معها براهينها الكاملة ، لكنها لا تعيّن سببا للفعل الناتج عنها ، فكأن الجماعة التي تركت أرضها بلا مقاومة ، لا يحقّ لها أن تعيش في أي مكان ، وعليها انتظار موت مبهم متعدد الأسباب ، لا يتحمّل مسؤوليته أحد بعينه ، ويمكن أن يكون الجميع متورطين فيه .

كانت آمال الجماعة الفلسطينية بسيطة تتصل بتحسين أوضاعها المعيشية ، ولم تطرح قضية فقدان الأرض ، ولا كيفية استردادها ، ولهذا أفضى طقس العبور من الوطن إلى مكان بديل إلى الاختناق الجماعي ، فهو فعل مشوّش لم يرتق إلى مستوى بناء موقف تطرح فيه القضية الوطنية ، فيصار إلى اعتمادها دليلا على العودة إلى الأرض الأم التي جرى الاستئثار بها من طرف الإسرائيليين .

كل هروب عن قضية كبيرة يكافأ بنهاية عنيفة ومحيّرة ، فقد اتخذ قرار الجماعة الفلسطينية معنى الهروب إلى صحراء لاقت فيها حتفها ، بدل أن تقترح على نفسها قرارا متصلا بأوضاعها الجماعية ، فكان أن تلاشت مظاهر اللوم ضد أحد بعينه ، فاستحقّت الموت لأنها لم تفكر في مصيرها إلا باعتباره تعديلا طفيفا في شرط الحياة ، وليس اختيارا صريحا للدفاع عن نفسها . لم يقع التفكير في أمر فقدان الأرض ، وأطفأ السرد حلم العودة إلى الوطن ، وجرى تضخيم أوهام المال الذي يمكن أن يجنى في الكويت ، فجاء العبور قاتلا لم يحقق مبتغاه في الوصول إلى هدف ، إنما جرى الاقتصاص من حالمين وراء منافع شخصية .

جرّد أبو الخيزران نفسه من أية مسؤولية في موت الجماعة الفلسطينية ، فقد كانت تجربته في الحرب قاسية أدت إلى بتر ذكره ، وأصبح الوطن ذكرى مزعجة ، ولم يتعفّف عن سلب جثث ، ورميها في مزبلة صحراوية ، فكما كانت الجماعة تتطلّع إلى ثمن من وراء مغامرتها ، كان هو الآخر يريد ثمنا لما قام به ، وكأن الأسباب الحقيقية لموت الضحايا ينبغي أن تدفن معها ؛ ففي التخوم الفاصلة بين العراق والكويت استسلمت الشخصيات لمصيرها ، بما في ذلك أبو الخيزران فـ «لم يكن أي واحد من الأربعة يرغب في مزيد من الحديث . . ليس لأن التعب قد أنهكهم فقط بل لأن كل واحد منهم غاص في أفكاره عميقا عميقا . . كانت السيارة الضخمة تشقّ الطريق بهم وبأحلامهم وعائلاتهم ومطامحهم وآمالهم وبؤسهم ويأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم ومستقبلهم . .كما لو أنها آخذة في نطح باب جبار لقدر مجهول . . وكانت العيون كلها معلقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية»[1] .

حمّل غسان كنفاني شخصياته مسؤولية هلاكها في أفق غامض من

(١) غسان كنفاني ، رجال في الشمس ، انظر الآثار الكاملة ، مج١ ، الروايات ، بيروت ، مؤسسة غسان كنفاني ودار الطليعة ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٩ .

الاختيارات الصعبة ، فلم يرأف بأحد من الضحايا ، إذ كوفئت بالموت لأنها أخطأت في قرارها ، وقد توصّل «إحسان عباس» إلى أن المهرّب الذي قاد الجماعة إلى حتفها ، وهو أبو الخيزران ، يرمز إلى «قيادة مصابة بالعجز» وأن تلك الشخصيات نفسها «تشترك معها في اختيار الوجهة الخاطئة ، بل تبلغ من السذاجة حدّا مخيفا حين ترضى أن تسير في تلك الوجهة ، وهي محجوبة الأبصار دون رؤيتها ، قابعة في جوف صهريج مظلم ، مكمومة الأفواه- بعد انغلاقه- عن الصراخ ، ولو صرخت لم يسمعها أحد . إنها في وضعها ذاك ليست أقل عنّة وعجزا عن القيادة نفسها»(١) .

٩. تنويع سردي على فكرة الإثم والعقاب:

وأجرى التمثيل السردي تنويعا على فكرة الجريمة والعقاب في رواية «الاعتراف» لـ«علي أبو الريش» فاقتُصّ من الشرير «سمحان» حينما طال احتضاره المؤلم بالسلّ القاتل ، فكان ذلك مكافئا لجريمة قتل «سهيل» الذي حال ، في وقت سابق ، دون زواج «سمحان» من أخته «سعدية» التي غرّر بها . لكن مضمون الرواية ، من ناحية أخرى ، تكرار للفكرة الشائعة في الموروث الديني ، فالله لا يهمل القاتل إنما يمهله ليستنفد طاقته في الشرّ ، فيبلوه بعقاب لا يتحمّل وزره شخص آخر .

شكّلت هذه الفكرة الأخلاقية التي قالت بها الديانات السماوية قوام الحبكة السردية في الرواية ، فبين البداية التي تفتتح بالجريمة الغامضة لقتل «سهيل» ، والنهاية التي تختتم بعقاب «سمحان» عرضت الأحداث بسرد تفسيري كشف سوء التفاهم بين جيل الآباء وجيل الأبناء . وسيطر المغزى الأخلاقي على النصّ من أوله إلى آخره ، فكلّما مضت الأحداث بمسارها تعقّد

---

(١) غسان كنفاني ، انظر مقدمة إحسان عباس للآثار الكاملة بعنوان «المبنى الرمزي في قصص غسان» ص ١٨-١٩ .

نسيجها ، وتناثرت انفعالات الحب ، والغضب ، فقادت إلى نهاية تصالحت فيها التناقضات ، وانحلّت حينما قبلت الأطراف كلها عقاب الله للقاتل . على أن اعتراف «سمحان» خفّف من غلواء الآخرين ، وشرع الأفق أمام الشخصيات لتخطو صوب مرحلة جديدة من حياتها .

وضعت الأبوّة في علاقة تعارض مع البنوّة في حالة محمد وأبيه سمحان الذي سعى لإعاقة سعادة ابنه ، فلم يدرك السبب وراء ذلك إلا في النهاية حينما اعترف القاتل ، لكن البنوّة ، من جهة أخرى ، وضعت في علاقة تكامل في حالة بحث «صارم» عن قاتل أبيه ، فقد كان الابن استمرارا للأب الذي غُدر به ، ولكن التناقضات انحلّت في النهاية حينما غفر محمد لأبيه كافة أفعاله السيئة ، وهو على فراش الموت ، وجاراه صارم ، فغفر له قتل أبيه ؛ لأن العائلتين اندمجتا بالمصاهرة ، وأصبح من المتعذّر الانتقام من أسرة القاتل ، فمحمد صديقه وزوج أخته ، أما الأب القاتل فقد تلقّى العقاب الإلهي القاسي .

على أن الوئام بين الأبناء قد نقض الخصام بين الآباء ، فتراجع احتدام الثأر في نفس «صارم» بمرور الوقت حينما تبيّن له بأن فكرة الانتقام غير صحيحة فعليا ، وإن كانت صائبة من منظوره كابن قتل والده غيلة دونما معرفة السبب ، وقد أسهمت أمه «رفيعة» بذلك حينما زرعت في نفسه فكرة العقاب المؤجل للقاتل ، ووقف البحث عنه ، وبذلك فتحت نافذة للحياة بدل الانتقام الأعمى ، فلاح بذلك مستوى دلالي مواز ؛ فالنساء ينشدن السلام والطمأنينة ، فيما يمضي الرجال بعجرفة ، نحو تبنّي فكرة القتل ، لكن سعيهم يخفق حينما يتم الزواج ، ويعاقب الله الشخص الذي تسبّب بذلك ، فيقع تحوّل بنيوي في السرد حينما تتخطّى العلاقات مستوى العداء بين جيل الآباء إلى مستوى الانسجام بين جيل الأبناء .

على أن السرد انطلق من لحظة فقدان التوازن ، وأعادها في النهاية ، إذ جاء قتل «سهيل» إثر نشوة غامرة ، حينما تمدّد بين الخمائل ، وقد غمر ساقيه في ماء

الحوض ، وأحسّ بالسعادة ، فافترش ملاءة ، واستلقى على ظهره وسط أشجار النخيل ، وشرع يترنّم بأغنية شعبية عن أيام الصيف ، حتى «وثب جسم ضخم على صدره لا يرى منه سوى عينين كالجمر بلونهما»[1] . وقد سيطرت على «صارم» فكرة الثأر مذ علم بمقتل أبيه ، فغواية الدم لا ترتوي إلا بالقتل ، وقد اختزل وجوده بالانتقام من قاتل أبيه ، إذ اعتبر ذلك حقا مطلقا أكثر مما هو واجب «إنما أطالب بحقّي ، ودم أبي حقّ من حقوقي»[2] . صار فعل القتل مساويا عنده لفعل البقاء «سوف أهب الحياة نفسي عندما أرضي ضميري»[3] . وبموازاة هذا الخط المتصاعد من مشاعر الانتقام ظهر خط علاقة الحب بين صديقه محمد وأخته ريحانة .

تعرّض كلُّ مسار سردي في الرواية لإعاقة من نوع ما ، فمجهولية القاتل أرجأت ثأر صارم ، ورفض سمحان عطّل إتمام زواج ابنه من ريحانة ، وقد ظلّ هذا التوازي قائما في بنية النص إلى أن دُمج في النهاية حينما ظهر أن «سمحان» هو السبب ، فهو الذي قتل سهيلا ، وهو الرافض لزواج ابنه محمد من ابنة القتيل ، فكان الغفران خاتمة للإثم . لكنّ الشقاء الطويل الذي عرفه القاتل سوّغ لصارم وأسرته قبول المغفرة إلى جوار التصاهر الذي دمج الأسرتين في مصير واحد ، فلم يعد من المتاح تهشيم الصلات الجديدة ، والعودة بالعائلة إلى مرحلة العداء الذي شاب العلاقات في جيل الآباء . ولعل التحوّل النفسي والشعوري لصارم من ابن مجروح تتدفق منه مشاعر الانتقام إلى غافر يروم الصلات الإنسانية بين عائلته وعائلة صديقه محمد هو المظهر الأكثر حيوية في الحبكة السردية للرواية ، فبالكره استبدل الحب ، وانتهت الأحداث بغير ما بدأت به .

أضيفت حبكات صغيرة موازية ؛ فالآباء يموتون أو يعارضون ، والأبناء

---

(١) علي أبو الريش ، الاعتراف ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ٢٠٠٩ ، ص٩-١٠ .

(٢) م .ن .ص٨٨ .

(٣) م .ن .ص٨٩ .

يحبّون ، ويمارسون نزق الشباب ، والنساء واهنات بإزاء رجال يمارسون العنف والكراهية بإفراط . على أن الرواية كشفت عن سوء التفاهم بين جيل الآباء وجيل الأبناء ، فالأبناء متعجّلون في قطف ثمار غير ناضجة ، فيما الآباء متمهلون يدعونهم إلى التريث في اختياراتهم ، فصارم يواجه بموقف «سيف النبيه» من تزويجه ابنته «رحاب» لأنه مازال شابا لم يكمل دراسته الثانوية ، وهو موقف مماثل لموقف أمه «رفيعة» ونعثر على ذلك في موقف سمحان من رفض تزويج ابنه محمد من ريحانة . وتلاحظ غزارة في مشاعر المراهقين من الشباب والفتيات ، فهم يضخّمون أحاسيسهم ويرونها صائبة بشكل مطلق ، ويتعجّلون الزواج دون إكمال تعليمهم ، وكل نصح يفهم على أنه أعاقة لحبٍّ يسعون إليه .

١٠. خاتمة:

أظهر السرد العربي الحديث قدرة كبيرة على تمثيل المرجعيّات الثقافيّة المتعددة وإعادة تشكيلها ، فتدرّج ذلك من الترميز والإيحاء إلى محاولة التوثيق بالتخيل التاريخي ، وبين هاتين الدرجين تعدّدت درجات التمثيل السرديّ في إعادة إنتاج موضوعات التنازع بين نسقي الطبيعة والثقافة ، والذكورة والأنوثة ، والشرق والغرب ، والصحراء والمدينة ، والطبائع الثابتة والمواقف المتحوّلة ، والانتماء إلى الأرض والتخلّي عنها ، والجريمة والعقاب ، وهو أمر يكشف عن أنّ التمثيل السرديّ لم يقتصر على ضرب محدّد ، إنّما تعدّى ذلك إلى تنوّعات خصبة ، جعلت الرواية العربيّة تنخرط في تأويل المرجعيّات ، وتقدّم لها تمثيلات متعددة ، أضفت عليها قيمة فنّيّة جديدة ، جعلتها في مقدّمة الأنواع الأدبيّة الجديدة التي استأثرت باهتمام كبير بناء على الوظائف المتنوّعة التي قامت بها .

الفصل الخامس

تصدُّع التمثيل السرديّ، وتشقُّق العوالم الافتراضيّة

١. مدخل

يعدّ السرد وسيلة جبّارة في نسج الأحداث المتخيّلة، وتكييف الأحداث الواقعيّة، وتمثيل المرجعيّات الثقافيّة، والتعبير عن الرؤى الرمزيّة للذات والعالم، وأصبحت الرواية غير رهينة للتمثيل التقليديّ الذي حرص على ابتكار عالم متخيّل موازٍ للعالم الواقعيّ، إذ تشقّقت التجربة السرديّة التي واكبت نشأة الرواية وحقبة تطوّرها الأولى، وجرى تغيير في وظيفة التمثيل السرديّ، ويعود ذلك إلى تحوّل جذريّ في منظور الروائيّين لوظيفة السرد، ونشوء حساسية جديدة في الكتابة وضعت نفسها في تعارض مع الكتابة القديمة. أصبح السرد أداة بحث يمكن بها إعادة استكشاف العالم، والتاريخ، والإنسان.

ولم تبق الرواية نصًا خاملاً يحتاج إلى تنشيط دائم، إنّما انطوت على قدرة في البحث حينما وضعت نفسها في خضم التوتّر الثقافيّ العامّ، فأصبح العالم موضوعها، بل أنّها في بعض نماذجها أصبحت موضوعًا لنفسها. ولعلّ أحد أكثر الموضوعات المثيرة للجدل في أوساط المتخصّصين بالدراسات السرديّة هو: الكيفيّة التي تتركّب بها المادّة السرديّة، وأساليب السرد، ثمّ الرؤى والمنظورات التي من خلالها تنبثق كلّ عناصر البناء الفنّيّ، وأخيرًا الإحالات التمثيليّة للنصوص على مرجعيّات بدرجات متعددة من مستويات التأويل. وكلّ ذلك في غاية من الأهميّة، فالمجتمعات عن طريق السرود التاريخيّة، والدينيّة، والثقافيّة، والأدبيّة، تشكّل صورة عن نفسها وعن تاريخها وقيمها وموقعها، وعن الآخر وكلّ ما يتّصل به. والسرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. وكما أورد «إدوارد سعيد»، فالأمم ذاتها تتشكّل من «سرديّات ومرويّات»[(١)].

(١) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبرياليّة، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص٥٨.

٢. حراك النماذج السرديّة:

نرغب في الوقوف على جانب من ذلك، وبخاصّة ما له صلة بالممارسة التي يلجأ إليها الروائيّ، وهو يصوغ رؤيته لعالمه وتاريخه وتطلّعاته ورغباته صوغًا رمزيًا بوساطة السرد، لنبيّن كيف أنّ السرد له القدرة على الانخراط في أشدّ القضايا إثارة، وكلّ ذلك يتمّ على خلفيّة من البراءة الخادعة التي توهم بها النصوص السرديّة، أصبح من غير المتاح للرواية أن تقصر نفسها على الأخذ بأسلوب واحد، فقد أصبحت من أكثر الأنواع الأدبيّة قدرة على التنوّع، في أشكالها وأساليبها وموضوعاتها وأبنيتها ودلالاتها، وتخطّت المعايير التقليديّة التي لازمت طفولتها، وتجاوزتها إلى نوع سرديّ جامع لا يطرح نفسه باعتباره جملة من النصوص التي تصوغ حكاية متخيّلة، إنّما شغلت بذاتها وبالعالم الذي تقوم بتمثيله.

اعتاد السرد التقليديّ الاحتفاءَ بالحكاية المحبوكة، ومداراة تسلسلها المنطقيّ الذي أخذ في الاعتبار التدرّج المتتابع، وصولاً إلى نهاية تنحلّ فيها الأزمة، ويعاد التوازن المفقود إلى حاله الأولى. وتحدّدت وظائف السرد داخل منظومة متماسكة من التراسل والتلقّي، وهي منظومة لها شروطها الثقافيّة والذوقيّة، ولكن كلّما تغيّرت الشروط استجدّت أنماط من السرد الذي لا يولي اهتمامًا بالحكاية فحسب، إنّما يولي اهتمامًا بنفسه أيضًا، وأحيانًا يتغلّب الاهتمام بالسرد على ما سواه من أشياء أخرى. فيتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النصّ الروائيّ موضوعًا لنفسه، إذ يقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادّة الواقعيّة والمادّة التخيّليّة، وأثر النصّ في المتلقّي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقّين بأهميّة أدوارهم ووظائفهم.

يمكن القول بأن الرواية العربيّة قد اقترحت هذه التقنيّات السرديّة، أو أخذت بها، في محاولة للتمرّد على النسق التقليديّ الذي كان يقوم ببناء حكاية لا تنفصل عن السرد الذي يتولّى تشكيلها، ولا يترك مسافة فاصلة بين

الأحداث والوسيلة السرديّة ، ويتوارى الرواة ، ويتعمّق الوهم بواقعيّة الحكاية ، فيجد المتلقّي نفسه جزءاً منها ، فيما نزعت الاتجاهات الجديدة إلى الإفادة من التقنيّات الحديثة في السرد بأشكالها كافّة ، وبخاصّة التي لها قدرة على إنجاز وظائف مزدوجة ، فتلقي الضوء على كيفيّة إنتاج السرد نفسه ، بما في ذلك وضعيّة الراوي وموقعه ودوره ، ثمّ تعرض تمثيلاً مغايرًا لما كان السرد التقليديّ يقدّمه عن العالم ، فالعوالم المتخيّلة لهذه السرود مهشّمة ، ومفكّكة ، وتسودها الفوضى ، وتفتقر إلى القيم الوعظيّة الراسخة في الرواية التقليديّة ، فهي عوالم أعيد تمثيلها طبقًا لرؤًى رفضيّة ، ومواقف احتجاجيّة ، فظهرت ممزّقة ، وغير محكومة بنظام منطقيّ ، والحال هذه ، لم يغب عنها النظام بإطلاق ، فلا أفعال سرديّة بدون أنظمة تتولّى أمرها ، إنّما انحسر النظام التقليديّ الذي أشاعته الرواية كما نجدها عند ديكنز ، وبلزاك ، وتولستوي ، وستندال ، وهوغو ، وأوستن ، قبل أن يعصف التحديث بذلك النظام على أيدي جويس ، وبروست ، وفولكنر ، وفرجينيا ، وولف ، وغيرهم .

تمثّل تجارب : سليم البستاني والمويلحي وجورجي زيدان ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي وغائب طعمه فرمان وحنا مينه وعبد الرحمن منيف وفؤاد التكرلي وعبد الكريم غلاّب وتوفيق يوسف عوّاد وبهاء طاهر وبن سالم حمّيش- على سبيل المثال- ، النموذج الدالّ على شيوع السرد التقليديّ في الرواية العربيّة ، فيما يمكن اعتبار جبرا إبراهيم جبرا والطيّب صالح ومحمود المسعدي وغسان كنفاني وإميل حبيبي ومؤنس الرزّاز وأمين معلوف وأحلام مستغانمي وعبد الخالق الركابي وإبراهيم الكوني وغالب هلسا والطاهر وطّار وغادة السمّان ولطفية الدليمي والطاهر بن جلّون ومحمد برّادة ويوسف زيدان وهيفاء بيطار وواسيني الأعرج وغازي القصيبي ونبيل سليمان وعلوية صبح وصلاح الدين بوجاه وإسماعيل فهد إسماعيل وصنع الله إبراهيم وعلي بدر وإلهام منصور وأمير تاج السر وعشرات غيرهم ، من النماذج المعبّرة عن حركة التجديد السرديّ .

ظهر النموذج الأوّل في حاضنة ثقافيّة مشبعة بالقيم المطلقة الصواب، المدعومة بنسق منسجم من العلاقات الاجتماعيّة مع العالم، بما في ذلك التصوّرات الدينيّة والاجتماعيّة والأيدلوجيّة، فيما تشكّل النموذج الثاني وسط عالم شبه متفكّك، يفتقر إلى القيم الكليّة، وقد ضربه الشكّ في صميمه، وأقام الكتّاب علاقة نسبيّة مع العالم، توجهها مواقف أيديولوجيّة لا توقّر شيئًا، ولا تقدّس قيمًا، ولا تتعبّد في محراب فكرة، إلى ذلك فالنموذج الأوّل هو نتاج تجارب ثقافيّة منسجمة مع نفسها، لم تُثر فيها أسئلة الشكّ الكبرى، فيما تَشعَّبت المصادر الثقافيّة للنموذج الثاني، وعاشت على التخوم الرابطة بين عصرين وثقافتين؛ قصدتُ العالم الممزّق على نفسه، المنشطر، والمتشقّق بين الإرادات، والقوى، والتطلّعات المتعارضة، فنظرة روائيّي النموذج الأوّل للعالم، وموقفهم منه، وحساسيتهم تجاهه، مختلفة عن نظرة روائيّي النموذج الثاني، وموقفهم، وحساسيتهم الفنّيّة.

ولا يمكن إهمال أثر ذلك في صوغ ذائقة الروائيّ ومنظوره، وتقنيّات السرد التي يستعين بها، فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة ثقافيّة - أدبيّة متّصلة بالعالم عبر التمثيل السرديّ، ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتيّ عن المؤلّف كمنتج للنصّ وخالق للعوالم المتخيّلة فيه. بعبارة أخرى تربض الرواية في المناطق الفاصلة بين الأفراد والعالم، وأصبحت لا تقبل مهمّة تصوير العالم ومحاكاة خريطته البشريّة والتاريخيّة كما هو، إنّما صارت مهمّتها إعادة إنتاجه، وترتيبه، وتمثيل القيم الثقافيّة المتناقضة فيه، على وفق سلسلة من ضروب البناء السرديّ والأسلوبيّ التي تنكّبت للأنساق الموروثة.

ولا يجوز أن يغفل الرصد النقديّ- التحليليّ لواقع الرواية العربيّة الموجّهات الثقافيّة التي أدّت إلى بروز صيغ جديدة من السرد، وعلاقتها بالتمثيل السرديّ الجديد، بل إنّه ملزم بأن يأخذ بالحسبان كلّ ذلك، فتحليل النصوص السرديّة صار بحاجة ماسّة إلى رؤية نقديّة تستنطق السياقات الثقافيّة، لأنّ التراسل بين النصوص والمرجعيّات يتمّ وفق طرائق معقّدة من التواصل والتفاعل، فليست

المرجعيّات وحدها هي التي تصوغ الخصائص النوعيّة للنصوص، بل تقاليد النصوص تؤثّر في المرجعيّات، ويظلّ التفاعل مطّردًا وسط منظومة اتصاليّة شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على الأبنية المتناظرة لكلّ من المرجعيّات والنصوص.

وغالبًا ما تدفع المرجعيّات والنصوص على حدّ سواء بتقاليد خاصّة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتّب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلّب وترتفع إلى مستوى تجريديّ يهيمن على الظواهر الاجتماعيّة والأدبيّة، فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريديّة من الأنساق، وديناميّة الأفعال الاجتماعيّة والأدبيّة، فتضيق هذه بتلك، فتقع الأزمة السرديّة في صلب النوع، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات طبقًا لنسق جديد[1]. وهذا هو الذي يفسّر انحسار النموذج التقليديّ وهيمنة النموذج الجديد. ومن بين ما يلزم على النقد أن يأخذه بجدّيّة كاملة: عدم الاطمئنان الكلّيّ لكفاءة نموذج تحليليّ سرديّ ثابت، فالنماذج محكومة بتحوّل دائم، بفعل ديناميّة العلاقة بين النصوص والمرجعيّات، وكلّ نموذج قارّ هو نموذج متأزّم في طريقه للانهيار، لأنّه أصبح غير قادر على استيعاب مظاهر التجدد الضمنيّة الداخليّة في النسق السرديّ، وهو من بعدُ عاجز عن تفسير تحوّلات النوع وخصائصه.

٣. التداخل النصّيّ وتشكيل المادّة الحكائيّة:

يتشكّل البناء السرديّ في رواية «النخّاس»[2] لـ«صلاح الدين بوجاه»، بالتناوب المستمرّ بين سرد أخذَ طابع (التأليف) وأدّى وظيفته، وسرد أخذ طابع (الرواية) وأدّى وظيفته التخيّليّة - الإيهاميّة، وفي كثير من الأحيان تداخلت

---

(١) عبدالله إبراهيم، التلقّي والسياقات الثقافيّة، بيروت، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ٢٠٠٠، ص١٤.

(٢) صلاح الدين بوجاه، النخّاس، تونس، دار الجنوب للنشر، د.ت.

مستويات التأليف بمستويات الرواية ، فتشكّلت (كتلة سرديّة) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها . و قد أجرت هذه المزاوجة التي قام بها الكاتب ، مرّة بوصفه مؤلّفًا للنصّ ، ومرّة بوصفه راوية للأحداث ، دمجًا بين دورين منفصلين لهما وظائفهما : دور المؤلّف كمنشئ للنصّ ، ودوره السرديّ كراوية لأحداثه ، وكثيرًا ما غابت الحدود بين هاتين الوظيفتين داخل «النخّاس» ، وهو أمر أضفى عليها ميزة سرديّة ، فهي نصّ تحوّل إلى نسيج من التداخلات اللانهائيّة لشذرات ، ونبذ ، من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها ، لكنّ إطار السرد فيها أفلح في إعادة إنتاجها كمكوّنات سرديّة .

في الإهداء الذي تصدّر الكتاب ، وجّه المؤلّف ثناءً إلى الشخصيّة الرئيسة في الرواية «تاج الدين فرحات» ، مؤكّدًا رغبته في إهداء الرواية إليه ، واصفًا إيّاه بأنّه «ذلك الرجل الذي انبثق بين أناملي يسعى ، فكاد يرعبني حضوره» . وضع هذا التصريح المتلقّي أمام تأكيد مؤدّاه الإعلان عن المنافسة بين المؤلّف وشخصيّة روايته ، فتماهى أحدهما بالآخر! وأصبح «تاج الدين فرحات» قناعًا لـ«صلاح الدين بوجاه» . وفي نهاية الرواية ظهرت خاتمة بعنوان «أطراف الكتاب» قام فيها المؤلّف بدور الراوي «تمّ الفصل الأخير من رواية «النخّاس» لتاج الدين فرحات الكاتب المتلصّص ، الذي تخلّى عن جائزة داورت زمنًا ، وغنجت وتثنّت دون وقوع» ؛ فنسبت رواية «النخّاس» إلى «تاج الدين فرحات» ، وليس إلى «صلاح الدين بوجاه» . ومن أجل تعميق الوهم القائم على المفارقة وردت قائمة بروايات المؤلف التي نشرها قبل «النخّاس» ، ومخطوطاته منسوبة إلى «تاج الدين فرحات» . فأحدث تبادل المواقع تداخلاً في الأدوار بين المؤلّف الحقيقيّ للنصّ ، والمؤلّف الضمنيّ ، والشخصيّة الأساسيّة .

جعلت هذه التقنيّة السرديّة العالم التخيّليّ المنبثق من تضاعيف السرد يتأرجح بين مستويين متناوبين : واقعيّ ووهميّ . وهي لعبة سرديّة حرّرت الرواية من القيد التخيّليّ الصرف ، وكسرت الوهم به ، حينما دفعت الواقع إلى أفق التخيّل مرّة ، وقامت ، مرّة ثانية ، بإضفاء بعد واقعيّ على المكوّنات التخيّليّة .

والمناقلة للمادّة السرديّة بين المؤلّف والشخصيّة حرّرت بناء النصّ وأبعاده الدلاليّة من القيود الموروثة للنوع الروائيّ ، فبها استبدلت نمطًا حرًا من العلاقات السرديّة مكّن الشخصيّة من الحديث عن مؤلّفها ، والمؤلّف من الحديث المباشر عن شخصيّة روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق إلى ما هو بعيد عن عالم الرواية نفسها .

كشفت الرواية كيف يتقنّع «صلاح الدين بوجاه» بشخصيّة «تاج الدين فرحات» ، وكيف يتمرأى «تاج الدين» في مرايا «صلاح الدين» . فكلّ منهما يتوارى خلف الآخر ، ويتقنّع به ، ويجد صورته في مرآته . وليس التداخل بين المؤلّف والراوي في الأدوار والوظائف هو المظهر السرديّ الوحيد المميّز في رواية «النخّاس» ، إنّما التداخل بين النصوص بأنواعها ، ومصادرها ولغاتها المتعدّدة ، فبعض تلك النصوص توجّه انتباه المتلقّي إلى خصائص فنّيّة ، كما هو الأمر في النصّ الذي يتصدّر الرواية ، وهو منتزع من فهرست «ابن النديم» . وتتأكّد أهميّته ، وتأثيره ، في الرواية حينما يحاول «تاج الدين» تصنيف مخطوطات ترد الإشارة إليها داخل الرواية ، فيصطلح عليها «فهارس» مثل «الفهرس الأوّل» و«الفهرس الكشّاف» . وما يشاع حول نسبة الثاني إليه ، وسرقة الأوّل من «لورا» . ويؤدّي بعض تلك النصوص وظيفة تعميق قدرة التخيّل وإشباع الوهم عند المتلقّي ، كما هو الأمر بالنسبة لنصّ مقتبس من كتاب «الإشارات والتنبيهات» لـ«ابن سينا» ، وهو نصّ يتردّد في مفتتح الكتاب وفي خاتمته .

على أنّ هذه النصوص المعرفيّة ، التي تخترق الرواية وتمارس ضغطًا على المتلقّي بهدف كسر الوهم الذي خلقه السرد ، تهون بإزاء نصوص كثيرة أخرى تتخلّل الرواية ، وتعمّق أحاسيس «تاج الدين فرحات» الذي يُدرج في سياق لغته لغات أخرى ، مثل الأشعار بالمحكيّة التونسيّة ، والقصائد الفرنسيّة لرامبو وبودلير وزولا ، ومقاطع من الأشعار الإيطاليّة ، ومقاطع سرديّة لجمال الغيطاني ، فضلاً عن قصائد عربيّة مقتبسة من التراث الأدبيّ ، وكلّ هذا يأتي جنبًا إلى

جنب مع نصوص لغويّة لابن منظور وابن سينا وغيرهم ,وهو كثير جدًا[1] .

لا تعكّر هذه النصوص سياقَ السرد ، ولا تقطع تسلسل الأحداث ، إنّما تُدمج في الإطار العامّ للنصّ ، بهدف إثراء الحالة النفسيّة للشخصيّات ؛ فـ«تاج الدين فرحات» الذي يؤدّي دور كاتب روائيّ ، يوظّف تلك النصوص في مواقع تضفي بعدًا نفسيًا عميقًا على الشخصيّات ، كما أنّه يستعين بها للكشف عن تطلّعاته وأحلامه ورغباته ، وهي تضيء في بعض الأحيان جانبًا من توتّراته النفسيّة ، ومن ذلك محاولته التماهي مع شخصيّة «رامبو» ورغبته في محاكاته ، على اعتبار أنّه مثل سلفه رحّالة وكاتب . ومعروف أنّ الشاعر الفرنسيّ توغّل بعيدًا في مجاهل إفريقيا ، وعاد بساق واحدة محمولاً على أكتاف العبيد ، فأشعار «رامبو» تضيء وجه المماثلة بين الاثنين ، ويمكن الاصطلاح على هذا الضرب من توظيف النصوص بـ«التناصّ الصريح» . وإلى جواره نوع يمكن الاصطلاح عليه بـ«التناصّ الخفيّ» ، ويمثّله بغزارة كبيرة اتّصال أسلوب السرد ولغة النصّ ، بنسق الموروث السرديّ العربيّ في أبرز أنواعه ، كالمقامات والخرافات والسير والأخبار وأدب الرحلات وكتب الفهارس ، وغير ذلك .

وصف «تاج الدين فرحات» نفسه بأنّه «نخّاس» . وقد استأثر الإعلان عن هذه الصفة بالاهتمام طَوال صفحات الرواية ، فعلى هامش ما يقتبس من «لسان العرب» ، وضع «تاج الدين» تعريفًا لـ«النّخاسة» في هذا العصر ، بأنّها «الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصّص عليهم وكشف بواطنهم» . فيكون «النخّاس» هو الإنسان المتلوّن الذي يزدوج فيه الظاهر والباطن ، والجهر والسرّ ، والخفاء والعلن . وبعبارته هو «الرحّالة صاحب السفر الذي لا يستقرّ على حال ، يركب البحر ، ويداور العناصر ، ويراوغ الظلمة ، ويغوي عرائس البحر ، ويهادن

(١) ولمتابعة هذه الظاهرة ، نحيل على الصفحات الآتية : ١٤٢ ، ١٤١ ، ١٣٩ ، ١٣٤ ، ١٠٦ ، ١٠١ ، ٩٨ ، ٩٧ ، ٧٣ ، ٦٥ ، ٥٨ ، ٤٣ ، ٢١وغيرها .

القراصنة . . حتى ينشب مخالب خياله في الناس والأشياء جميعًا [1] .

هذا التعريف مشتقّ من الدور الذي يقوم به «تاج الدين» ، لكونه محكومًا برغبة الاكتشاف والبحث والقلق وعدم الاستقرار والفضول ، فالمحفّز السرديّ في النصّ هو تداخل الرغبة الذاتيّة بولع الاكتشاف . إذ يقع «تاج الدين» منذ البداية ضحيّة إغواء الجائزة الإيطالية ، ويتضاعف حلمه بالحصول عليها ، فيغادر بلاده مبحرًا على ظهر السفينة «الكابو بلاّ» ناحية إيطاليا ، راغبًا في نيل الجائزة ، لكنّ فضوله المدمّر إلى اكتشاف الآخرين وهتك أسرارهم ، والتعرّف سراً إلى أخص خصوصيّاتهم ، يفضي به إلى نهاية مختلفة عن كلّ ما كان يرغب فيه ، فلا ينال مبتغاه ، وهو الجائزة/الحلم ، وتتعرّض السفينة لعطب يؤدي بها إلى فقدان اتجاه الرحلة ، فتظلّ «تدور حول نفسها ، تكاد لا تبرح مكانها . . كأنّما عُلّقت بين سماء وأرض ، تدور حول نفسها مثل لبوة جريحة أهلكت السباع جراءها ، وهدم السيل بيتها ، ولسع البرد وجهها»[2] .

تبدو النهاية المأساويّة للشخصيّات ، وكأنّها متّصلة بالوباء الذي حمله معه «تاج الدين» إلى السفينة : وباء التلصّص ، وكشف الأسرار ، وهتك الحُجب ، والتوغّل في عالم الرغبات الممنوعة والمقموعة ، وبدل أن تأخذ الأحداث والمصائر الاتّجاه الذي ينبغي أن تكون عليه ، يُحدث وجود «تاج الدين» في المركب الإيطاليّ خللاً في توازن الأشياء ، فيؤول كلّ شيء إلى غير ما كان ينتظر أن يكون القبطان «غابريلّو كافنيالي» السيّد المطاع ، والمغامر الأفّاق الذي يُلقي بنفسه في اليمّ ، وتهرب الشخصيّات الأخرى ، أو تتوارى مختفية في أماكن مجهولة .

وتتعرّض السفينة التي وُصفت دائمًا بأنّها «المدينة العائمة العجيبة» لعطب كبير ، وتفقد اتجاهها ، ويتعذّر عليها مواصلة الإبحار في مياه المتوسط ، بل يتأكّد

---

(١) النخّاس . ص٧ .

(٢) م . ن . ص١٤٣ .

ضياعها ، ويُستباح كلّ شيء فيها . وحده «تاج الدين» الذي كان يراود جائزة ، ويمنّي نفسه بالحصول عليها ، يفلت من هذا المصير ، فتُنسج حوله أسطورة اختفاء متميّزة . إذ يشاع أنّه «رُفع من الكابو بلاً في غروب اليوم الثالث ، وأن جماعة من أصحاب السّبل قد شاهدوه أسفل جبل المقطّم ، يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء بحملها»[1] لكنّ شائعة أخرى تؤكد أنّه لم يُرفع ، إنّما شُبّه للآخرين ذلك . فكأنّ الرغبة المقترنة بحبّ الاكتشاف لا تؤدّي فقط إلى الحؤول دون أن يحقّق «تاج الدين» ما كان يبتغيه ، إنّما تقود إلى تغيير مصائر كلّ الشخصيّات التي التقاها على ظهر المركب ، فاختلال التوازن الذي طرأ على نظام الأحداث بسبب ظهوره ، ظلّ مستمراً ، ولم يعد التوازن أبدًا ؛ فالنهايات المأساويّة للشخصيّات والسفينة تعبير عن بقاء ذلك الاختلال قائمًا ، بسبب الرغبة المرضيّة في التلصّص على الآخرين واكتشافهم ومعرفة خفاياهم .

لا يكتسب البعد الدلاليّ لهذا المحفّز قيمته إلاّ من خلال التفاعل مع عنصرين آخرين ، هما : الشخصيّات والمكان ، فشخصيّات الرحلة البحريّة لا ينقصها التوتّر والاضطراب ، سواء أكان القبطان «كافينالي» الذي جاء من خلفيّة هي مزيج من المقامرة ، والشعوذة ، وممارسة السحر ، أم ابنته «لورا» المتهتّكة ، أم جرجس القبطيّ وعمله في تهريب الآثار ، أم عبدون الجزائريّ تاجر العطور ، أم الأمير أبو عبد الله القرطبيّ ، أم القوّادة شريفة الزواغي ، أم لولا الراقصة ، وغيرها . فجميع الشخصيّات تسكنها الرغبة في إحياء حفلات الليل الماجنة . ويظهر المكان حاضنًا للشخصيّات وأفعالها ، وهو السفينة التي تعجّ بالدسائس ، والمغامرات الغامضة ، والعلاقات الخطيرة ، تتقاذفها أمواج البحر في رحلة قلقة تقع في نهاية الخريف ومقدّم الشتاء ، حيث اصطخاب الموج وسط الظلمة ، والريح التي تعصف بكلّ شيء .

حقّق السرد تناغمًا بين الاضطراب والقلق اللذين يلازمان الشخصيّات

---

(١) صلاح الدين بوجاه ، النخّاس . ص١٤٨ .

والسفينة في بحر هائج ، فالمكان يشحن الشخصيّات بقلق مضاعف إلى درجة تصبح فيها رهينة البحر بكلّ عنفوانه . وبخاصّة بعد أن تحيط جموع القرش والدلفين والحيتان بالسفينة في رقصة مجنونة ، فـ«ترتطم بالمركب في كرّ وفرّ ، تقبل لتُدبر من جديد قبل أن تدور حول ذاتها وترسل صراخها الحادّ في الفضاء المتخثّر ، أمّا طيور النوء فأسراب شرسة تلمّ بالحفل ، ثمّ تفلت في مثل مروق اللولب ، فتكاد تعصف برؤوس المتراصّين لصق السياج المعدنيّ البارد»[1] . ولعلّ تفاعل عناصر السرد جميعها من أحداث ، وشخصيّات ، وخلفيّات مكانيّة وزمانيّة ، عُبّر عنها بلغة مكثّفة ، مختزلة ، قصيرة الجمل ، تميّزت بالأحكام أكثر من الأوصاف ، وشاع فيها أسلوب العطف الذي يراكم جزئيّات من الوقائع بعضها فوق بعض ، ليتشكّل منها متن الرواية ، فكأنّ التعبير اللغويّ صدًى لذلك العالم المضطرب .

تجنّبت اللغة المكثّفة صيغ الإطناب والاسترسال ، وبها استبدل الإيجاز ، وأحيانًا المباشرة ، باعتمادها على معرفة الأشياء وتقريرها ، أكثر من الإيحاء بها ، ممّا جعل الرواية حقلاً لممارسة شتّى أنواع التجريب ، سواء أكان تجريبًا أسلوبيًا كما يمثّله الانتقاء اللغويّ للألفاظ الكتابيّة المتحدّرة من ذخيرة أساليب النثر العربيّ القديم ، أم تجريبًا شكليًا كما يتجلّى من خلال توظيف طرائق تأليف الفهارس وكتب الرحلات والسرود التاريخيّة والجغرافية ، التي برزت في الكتابة النثريّة العربيّة خلال العصر الوسيط ، ودمج كلّ ذلك بأساليب الرواية الحديثة وأبنيتها ، أتاح الخروج على نسق السرد التقليديّ الشائع في الرواية ، وعدم الانصياع للبناء المتتابع . وحلّ بدل ذلك سياق سرديّ مغاير ، وظّف تقنيّات الاسترجاع والاستحضار وحالات القطع والعودة إلى الوراء وإدراج حكايات ثانويّة في سياق الحدث الرئيس ، وأحيانًا إدراج فقرات كاملة لا تسهم في عمليّة تنمية الحدث ، إنّما تغني الحالة النفسيّة للشخصيّات .

---

(١) النخّاس . ص٤٦ .

لا يخضع بناء الرواية لنسق متسلسل باستثناء الإطار العامّ للحدث ، وهو الذي صوّر الأيّام الثلاثة التي استغرقتها الرحلة في البحر ، قبل انفراط عقد الوقائع المكوّنة للحدث ، وضلال المركب ، واختفاء الشخصيّات . فتداخل الوقائع فيما بينهما ، وفّر إمكانيّة لإضاءة الشخصيّات وتواريخها الذاتيّة ، والكشف عن منظوراتها السرديّة ، وحدّد زوايا نظرها ومواقعها وعلاقتها بالنسبة للعناصر الأخرى في النصّ ، ولعبت مستويات السرد المتعددة دورًا بالغ الأهميّة في تنظيم البناء العامّ للرواية .

هنالك ثلاثة مستويات متراكبة ، انبثقت من ثلاث رؤًى احتكرت السيطرة على العالم المتخيّل في النصّ ، وتدخّلت في تشكيله : المستوى الأوّل يتّصل براوٍ خارجيّ عليم ، ضليع في معرفته الشاملة بكلّ شيء ، تُنظّم رؤيته الموضوعيّة غير المباشرة كلّ العناصر السرديّة ، بما فيها الشخصيّات والأفعال والخلفيّات الزمنيّة والمكانيّة ، ومن عمق هذا المستوى الأوّل تظهر رؤية الكاتب «تاج الدين» التي تمثّل المستوى الثاني ، وهي رؤية ذاتيّة مباشرة تمثّل درجة مشاركة هذه الشخصيّة بالأحداث ، وتعبّر عن رؤيتها لعالمها ولعوالم الشخصيّات الأخرى ، وتحدد الموقف الفكريّ لـ«تاج الدين» وترسم تاريخه الشخصيّ ، وتصوغ أحكامه وأفعاله بوصفه نخّاسًا بالمعنى الذي ظهر في النصّ ، ومن وسط هذين المستويين السرديّين تتفتّح رؤًى سرديّة أخرى تتّصل بشخصيّات ثانويّة ، وتضيء عالم هذه الشخصيّات أو عوالم الشخصيّات الأخرى ، كما يظهر ذلك فيما ترويه «لولا» البربريّة عن نفسها وأسرتها ، وعن نشأة «غابريلّو» وتربيته الذاتيّة ، وفيما يرويه «جرجس» القبطيّ عن الأمير أبي عبد الله ، وفيما يرويه كلّ من «عبدون» الجزائريّ و«جرجس» عن «لورا» وهي تغوي الآخرين ، وتدعوهم إلى رحلة زوارق شراعيّة ليلية في البحر ، والمستوى الأخير بكلّ تنوّعه يخدم الإشارات والأفعال الصغيرة التي تغذّي الحدث بدلالته العامّة .

على أنّ هذه المستويات السرديّة الثلاثة المقترنة بالرؤى التي ذكرناها ، والتي تتدخّل في كلّ التفاصيل ، سواء أكانت حصلت في الماضي أم في وقت الرحلة

البحريّة ، هي التي عمّقت البعد الدلاليّ للنصّ ، ودفعت بذلك البعد من مستواه الظاهريّ المباشر إلى دلالته الرمزيّة غير المباشرة . تشكّل البعد الدلاليّ للرواية من عناصر عدّة في مقدّمتها : تفاعل الشخصيّات والأحداث في فضاء محدّد ، ثمّ الحدث وهو الرحلة غير المكتملة لكاتب يطمح في نيل جائزة أدبيّة . قبع النظام الدلاليّ تحت المستوى السرديّ ، فاحتاج إلى تعويم يدفع به للظهور ، فكان أن أثيرت قضيّة «الأنا» و«الآخر» ، فما أن يزاح جانبًا المظهر المباشر الذي غلّف ظاهر الحدث حتى تتكشّف القضيّة كاملة ، وهي لبّ النظام الدلاليّ ، وجاء تمثيلها بالتصريح مرّة ، وبالتلميح مرّات ؛ فالرحلة القلقة للمركب في بحر هائج متنازع حول انتمائه الثقافيّ ، وعلى ظهره خليط من الشخصيّات المتحدّرة من أصول ثقافيّة وعرقيّة ودينيّة مختلفة ، وتمارس مهنًا متعددة ، وتشتبك في صراعات متعددة المستويات ، لا يمكن اعتبارها إلاّ رحلة رمزيّة ضمن بنية ثقافيّة مُشبعة بكثير من المعاني المتّصلة بقضيّة الأنا/الآخر .

قبل أن غضي في بحث هذا الموضوع يحسن بنا أن نورد هذه الفقرة الدالّة ، التي تصوّر موقف «تاج الدين فرحات» مّما يراه ، وهي تكشف جانبًا من رؤيته لعصره وبلده ، وتفجّر القضيّة الأنا والآخر : «كان قد جاب البلاد طولاً وعرضًا ، فعرف الطرق الكبرى والدروب المتربة الخفيّة ، رأى الناس والأشجار والعشب والمطر والوهم ، وفهم أنّ هذه البقعة من الأرض تغيّر ثوبها وتولد نيرانها في مهد رمادها القديم . نهاية هذه الألف الثانية عجيبة ، فالمصانع قليل دخانها ، وباهت لونها ، والأزمات جمّة هائلة ، لكنّ الأمر قد بلغ الأوج أو يكاد ، فالعيون أكثر ثباتًا وقد وتّرها التحدّي! إفريقيا هنالك في الجنوب ، وأوربا قريبة مُولّدة طاغية ، والتاريخ والحضارة ، بخيرهما وشرّهما حاضران ، مادّة أولى طيّعة أو صلبة ، حسب الفصول والأوقات ، مادّة أولى للحضارة والأمل والإخفاق والموت والحياة داخل حقل صغير ، حقل من الوهم والخير والشرّ اسمه تونس[1] .

---

(١) النخّاس . ص١٩-٢٠ .

ولمثل هذه الإشارة مرادفات كثيرة ترد على لسان «تاج الدين» ، أو تُفهم في سياق السرد على أنّها تمثّل وجهة نظره ، فانتماؤه الثقافيّ مزيج اشتركت فيه أطراف عدّة ، ووعيه الذاتيّ وهُويّته متعددة الأبعاد ، تشكّلت من مصادر كثيرة ، وخصوصيّته الثقافيّة المتكوّنة من كلّ تلك العناصر لا توظّف من أجل تخطّي التعارضات بينه وبين القبطان «كافينالّي» ، لأنّ «تاج الدين» يريد أن يكون المحور المركزيّ لكلّ شيء ، فالشبكة الدلاليّة للنصّ يتنازعها قطبان : الأوّل «تاج الدين» التونسيّ العربيّ الإفريقيّ ، والثاني «كافينالّي» الإيطاليّ الأوربيّ الغربيّ . وهذان القُطبان الدلاليّان يجذبان الشخصيّات الأخرى حولهما تبعًا لهُويّة كلّ منهما الثقافيّة . وعمليّة الاستقطاب هذه لها أهميّة بالغة لأنّها حدّدت نوع الانتماء الثقافيّ ودرجته ، ولها نتيجة أبلغ من ذلك ، لكونها قد كشفت مأزق الشخصيّات ذات الانتماء المزدوج ، فظهرت مشوّهة الهُويّة إلى درجة لم تستقرّ بعدُ أسماؤها الشخصيّة . لقد ضربها التهجين في الصميم ، ولم تفلح في تشكيل وضعيّة خاصّة بها ، وعاشت وهم النقص الدائم ، ولم تدرك بعدُ أنّ الوهم الحقيقيّ هو وهم الهُويّة الكاملة .

ظهر «تاج الدين» بوصفه قطبًا دلاليًا يمثّل «الأنا» ، وظهر «كافينالّي» باعتباره يمثّل «الآخر» ، وبينهما تمدّدت انتماءات الآخرين ، ومن اصطراعهما المعلن ، أو الضمنيّ ، تولّد المعنى الرمزيّ العامّ للنصّ . ولكن ما الكيفيّة التي ظهر بها كلّ منهما؟ وما دلالة ذلك؟ وما أهميّته؟ انبثقت شخصيّة «تاج الدين» وهي مكتملة ، فكلّ تجاربها تبلورت قبل بدء حدث الرحلة ، فهي منقّاة ومصفّاة ومصوغة على درجة عالية من الخصوصيّة والتميّز ، فيشار إلى أنّها مثقّفة ولها تطلّعات فكريّة وشخصيّة ، فـ«تاج الدين» روائيّ ، وباحث عن الحقيقة ، ومحكوم برغبة جوّانيّة لهتك الأسرار ، وفضح ما تنطوي عليه من خبايا ، تلقّى تربية ذاتيّة في مكان محدد (القيروان ، وهي في الوقت نفسه مسقط رأس المؤلّف) ، واكتملت شخصيّته في هذا المكان . وباستثناء الفضول والتلصّص ، فإنّ المتلقّي يتقبّله شخصيّة إيجابيّة ، «كان إحساسه بالكتب إحساسًا عنيفًا ،

حيث يخترق أريجها الحادّ أنفه فيملأ ذهنه حيرة وشوقًا ورغبة في النفاذ ، لذلك لبث حبّ المعرفة بالنسبة إليه مروقًا شبقًا من المتاح إلى الممكن . ثمّ أضحت الكتابة بعد ذلك بديلاً مباشرًا لنهم التقبّل»[١] .

أمّا شخصيّة «غابريلّو كافينالّي» ، فتركّب لها منذ البدء صورة مشوّهة ، ففضلاً عن خلفيّاته التشرّديّة لكونه نشأ في ظروف الحرب العالميّة إثر مقتل أبيه في انفجار ، فإنّ حياته الباريسيّة قدّمت على أنّها سلسلة من الأعمال الشائنة ، فقد التحق بمعهد «خاص يؤمّه البحّارة والأفّاكون للحصول على وثائق مشبوهة» . وتلقّى بعد ذلك «فنون العرافة والسحر الأسود ، والدموي الأحمر ، والأبيض الترابيّ ، ومتعدد الألوان الشيطانيّ!» وأمضى شطرًا من حياته في كوخ قديم في أقاصي جبال البيرني الإسبانيّة ، فامتزجت لديه المعتقدات الشرقيّة بالتراث الشامانيّ الغلوازيّ ، وأضحى من أعلام العرّافين والمشعوذين المراودين في أحياء باريس القديمة» . وتنسب إليه وصفة «عجائن الفتنة» ، وهو خليط من المخدّر الممزوج بالدم البشريّ ، فكان بعد تجربة طويلة من التمرّس بالاحتيال والشعوذة «يجيد الانقضاض على فريسته نظير أحد طيور «الساف المروّضة» .

وبعد سنين من هذه الأعمال البشعة وأمثالها ، التحق «غابريلّو» بمدرسة بحريّة تمنح «وثائق مشبوهة» ، وبطرق غامضة قاد مركبًا مالطيًا ، قبل أن يتفاجأ به بحّارة «الكابو بلاّ» هاتفًا وسطهم : «أنا القائد . . صاحب الأمر والنهي منذ هذه اللحظة» . وما لبث أن أصبح مركبه ملاذًا للمجرمين والمهرّبين ، والمكان المفضّل لمداهمة رجال الشرطة[٢] . وانتهى أمره منتحرًا في خضّم البحر المتوسط ، بعد أن تغلّب عليه «تاج الدين» في لعبة شطرنج ، اللعبة الرمزيّة العريقة للقوّة .

جرى تخفيف الحمولة الدلاليّة المتناقضة للشخصيّتين الرئيستين في رواية

---

(١) النخّاس ، ص٣٢ .

(٢) تتركّب صورة «غابريلّو كافينالّي» من خلال رؤية «الولا» في الصفحات ٣٤-٣٧ .

«النخّاس» ، لكنّ الصراع الداخليّ المتصاعد بينهما قاد إلى مواجهة دائمة ، اتّخذت شكل منازلة رمزيّة مثّلت ذروة ذلك التناقض ، وكلّ منهما كان «يتوجّس خيفة من الآخر» ، ورسمُ صورة تفضيليّة لـ«تاج الدين» وصورة مشوّهة لـ«غابريلّو» يرجع إلى الآثار العميقة للثقافة السائدة التي تخلّلت آليّات التمثيل السرديّ ، فاختزل «الأنا» و«الآخر» إلى أنماط ثابتة تقوم إمّا على إقصاء صفات معيّنة ، أو الاستحواذ على أخرى ، هذا فضلاً عن شُحن الغلواء التي تسرّبت لتحيط بـ«غابريلّو» وتنتج له صورة إكراهيّة ، فقد تدخلت الرؤية السرديّة في إسقاط السمات المستكرهة عليه ، وجعلته خصمًا «شرّيرًا» للشخصيّة الإيجابيّة المضادّة .

وفيما تشكّلت صورة «تاج الدين» بوساطة رؤية سرديّة موضوعيّة يقوم بها راوٍ عليم ، أو رؤية ذاتيّة خاصّة به باعتباره راوية وبطلاً وبؤرة للحدث في العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد ، فإنّ صورة «غابريلّو» تشكّلت من جملة رؤًى صدرت عن شخصيّات لا تربطها علاقة سويّة به ، مثل الراقصة «لولا» ، وهي شخصيّة ثانويّة ، على خلاف معه ، وتقدّم روايتَها عنه وهي في أحضان «تاج الدين» الذي لاذ بها «ينشد رائحة شعرها ، وأذنيها ، وطعم ريقها ، ومرارة إبطيها الفائحين عطرًا ودفئًا لطيفًا رائقًا»(١) .

وطبقًا لأهميّة التراتب في الرؤية السرديّة التي تحددها درجة حضور الراوي ، فإنّ «تاج الدين» بُنيَ من رؤية كلّيّة وشاملة ، فيما بُنِيَ «غابريلّو»من رؤية سرديّة جزئيّة وثانويّة ، وفيما مُنح الأوّل هيمنة مطلقة في سياق السرد ، اختُزِل الثاني إلى نمط جاهز ليؤدّي وظيفة التعارض الدلاليّ . وفي الوقت الذي أُضفيت فيه سمات عقليّة وروحيّة وفكريّة وثقافيّة على «تاج الدين» ، انفرد خصمه بالشعوذة والفسوق والشُبهة وسوء السيرة ، وفيما كُثِّف حضور الأوّل ، تقلّص

---

(١) تتركّب صورة «غابريلّو كافينالّي» من خلال رؤية «لولا» . ص٣٤ .

حضور الثاني . وفي كلّ هذا يستجيب التمثيل لموجّهات ثقافيّة خارجيّة تُنظّم آليّة عمل السرد وتؤثّر فيها .

اتصلت بكلّ من «تاج الدين» و«غابريلّو» شخصيّات أخرى ,وأسقَط النسق الدلاليّ للنصّ بعض المعاني الخاصّة على الوظائف والأدوار التي أدّتها تلك الشخصيّات ، فبين فئة الشخصيّات التي غذّت القطب الدلاليّ الذي مثّلته شخصيّة «تاج الدين» ، وتلك التي غدت القطب الدلاليّ الذي مثّلته شخصيّة «غابريلّو» ، ثَمّة شخصيّات وسيطة تعيش أزمة متوتّرة من الانتماء تجاه هذا القطب أو ذاك ، مثل شخصيّة «جرجس القبطيّ» الذي تذبذب حضوره ووضعه إلى درجة لم يستقرّ فيها حتى البناء الصرفيّ لاسمه : جرجس ، جرجير ، غرغير ، قرقير ، وشخصيّة «لولا» البربريّة التي لا دور لها إلاّ إطفاء الشهوات : ليلى ، ليليا ، ليليان ، لؤلؤة ، لولا .

وربط هاتين الشخصيّتين بخلفيّات عرقيّة ودينيّة ، فضلاً عن العلاقات الغامضة بشخصيّات تنتمي إلى «الآخر» ، كما في حالة «لولا» وعلاقتها بـ«غابريلّو» و«جرجس» ، وعلاقته بمهرّب الآثار اليونانيّ العجوز ، تؤكّد أنّ الثقافة السائدة مارست تأثيرًا جارفًا في تقويم الانتماءات الثقافيّة للأقليّات وسط فضاء ثقافة العموم . فهذه الشخصيّات متّصلة بعلاقات سرّيّة ومشبوهة بـ«الآخر» ، وهي من جهة ثانية «دونيّة» لم تستكمل أوصافها وأدوارها ، وتعيش هواجس التردّد والخوف ، ولم تُدرج بعدُ ضمن وضعيّة معترف بها في العالم المتخيّل ، بما في ذلك حقّ التسمية الشخصيّة ، إذ تُعرف بخلفيّاتها وانتماءاتها الذاتيّة ، وما زالت تعيش مأزق عدم الاستقرار ، وفي مقدّمة ذلك هُويّة الاسم .

أفضت التعارضات الدلاليّة إلى نهاية دفَع الجميع ثمنها ، ألا وهي ضياع السفينة «الكابو بلاّ» في بحر هائج ، فالتعلّق بوهم الانتماء الخالص ، والصفاء المطلق ، والخصوصيّة الضيّقة ، لا يقود إلى الحوار والتفاعل ، إنّما إلى السجال ثمّ التناقض . وقد ابتكر المؤلّف للشخصيّات في روايته عالمًا يمور بالقلق والحركة ، والاختيارات الصعبة ، ورمى بها فيه ، ولهذا فالسفينة لن تصل إلى أيّ شاطئ ،

وادّعاء التناقض والتعلّق به سيؤدّي لا محالة إلى تقويض كلّ شيء .

ظهر أنّ «تاج الدين» مع وعيه الجزئيّ بهذه القضيّة ، قد أسهم في تعميقها ، فهو لم ينجح في إبطال الغلوّ والكراهية ، إنّما كان يقرّ بثنائيّة تقوم على التفاضل «إفريقيا هنالك في الجنوب» و«أوربا قريبة مولّدة وطاغية» . فإلى إفريقيا النائية يُنسب التاريخ ، وإلى أوربا القريبة تنسب الحضارة ، وكأنّ «تونس» تنتمي إلى عالم وتتطلّع إلى آخر ، وبمعنى من المعاني فالتاريخ انتماء إلى الماضي ، والحضارة انتماء إلى الحاضر . وبينهما تتأسّس منطقة هشّة لا يوجد فيها سوى الحيرة التي تقود إلى الهلاك ، فإشكاليّة الانتماء الثقافيّ أعقد من أن تُحلّ برمز ، لكنّ السرد نجح في تمثيلها ، ولكن في نهاية المطاف لم يصل أحد من ركّاب السفينة إلى مقصده ، فالتوتّر في قضيّة الانتماء يقود إلى نتيجة واحدة هي الفناء .

تدفع بهذا الالتباس الثقافيّ في مجال السرد مؤثّرات خارجيّة لها صلة بالموقف من الآخر ، ولرواية «النخّاس» نظائر كثيرة في السرد العربيّ الحديث ، بداية من «وي . إذن لست بإفرنجي» لـ«خليل الخوري» و«علم الدين» لـ«علي مبارك» و«حديث عيسى بن هشام» لـ«المويلحي» ومرورًا بـ«عصفور من الشرق» لـ«توفيق الحكيم» و«قنديل أمّ هاشم» لـ«يحيى حقي» ، وصولاً إلى «الحيّ اللاتينيّ» لـ«سهيل إدريس» و«موسم الهجرة إلى الشمال» لـ«الطيّب صالح» و«بالأمس حلمت بك» لـ«بهاء طاهر» ، وغير ذلك كثير . ولكنّ الأمر الذي نروم التوسّع فيه ، هو : كيف يقوم السرد بتمثيل الذات في صراعها مع نفسها ومع الآخر ضمن تاريخ ثقافيّ واحد؟ وكيف تنشطر الذات بين منظورين في إطار ثقافة واحدة؟ وكيف يقع تمثيل عالم منقسم على ذاته في الواقع والتاريخ؟ ذلك ما نحاول الاقتراب إليه في الفقرة الآتية .

٤. مآثر السرد وتنازع الرواة:

اتّخذ التدافع بين الرواة طابعًا مركّبًا في رواية «امرأة القارورة»[1] لـ«سليم مطر» فتنازعوا للاستئثار بالمادّة السرديّة، وكلّ منهم يريد الإفصاح عن مواقفه تجاه الماضي والحاضر على حدّ سواء. وفي الوقت الذي تنبثق فيه حكاية «امرأة القارورة»، فإنّها تشتبك مع الرواة في نوع من التنازع حول السرد الذي اعتبروه مأثرة جديرة بهم، فهم منهمكون في وصف وضعيّاتهم الشخصيّة ومنظوراتهم وعلاقاتهم بامرأة القارورة وحكايتها، الأمر الذي جعلهم يركّزون الاهتمام على ذواتهم وانطباعاتهم، وقد أسهمت هذه التقنيّة بتأجيل ظهور الحكاية، ممّا أحدث تشويقًا وترقّبًا، فقد تلاعب السرد بتنظيم الحكاية، وراح يعلن عن تفاصيلها تدريجيًا من خلال علاقة الرواة بها في سياق ثقافيّ مختلف، فأتاح هذا الأسلوب الفرصة لأن تتجلّى الحكاية من وسط الرؤى السرديّة.

استخلصت الحكاية من سلسلة رؤًى متضاربة قدّمتها الشخصيّات، فجاءت مشتبكة بمرجعيّاتها التاريخيّة والأسطوريّة والسحريّة، وسهّل ذلك أمر التراسل الشفّاف بين المستويات الرمزيّة والواقعيّة للنصّ، إلى درجة تحرّرت فيها الشخصيّات من القيود التقليديّة في البناء، بما جعل التاريخ نفسه مادّة سرديّة تمّ تشكيلها حسب مقتضيات الأحداث، وهي إلى ذلك حكاية تخترق سكون الزمن، فتعاصر سيل الأحداث المتدفّق الذي ينبع منذ ما يقارب خمسة آلاف سنة هو عُمر امرأة القارورة، فالزمان بوصفه إطارًا للحدث، يتقدّم، ويتراجع، ويتلوّى، ويتكسّر في تساوق مع الاتجاهات المتشعّبة التي اتّخذتها الوقائع والأفعال المشكّلة لمادّة الحدث السرديّة.

ونتج عن تداخل مستويات السرد في الرواية حركتان متعارضتان: حركة أولى تريد اختزال السرد الذي يحتكره الرواة لصالح الإعلان عن وضعيّاتهم الفكريّة والنفسيّة، والإفصاح عن حكاية امرأة القارورة دون إبطاء، وحركة ثانية

---

(١) سليم مطر كامل، امرأة القارورة، لندن، دار رياض الريّس للكتب والنشر، د. ت.

مضادّة تتواطأ مع الرغبات الدفينة للرواة ، وهي تُرجئ إظهار الحكاية ، فيستغلّ الرواة الفرصة للإعلان عن أنفسهم ، وحكاياتهم . وهذه لعبة سرديّة غايتها الإبلاغ عن الحكاية بطرائق غير مألوفة .

ظهرت ثلاثة مستويات سرديّة ارتبطت بثلاثة رواة : أدّى الأوّل وظيفة التقديم والاستهلال دون أن تربطه سرديًا رابطة مباشرة بالحكاية ، وأدّى الثاني وظيفة تنظيم الحكاية والمشاركة فيها من خلال علاقته المباشرة بامرأة القارورة «هاجر» و«آدم» . وهيمن برؤاه ومواقفه وسلطاته المطلقة على النصّ ، وأدّى الثالث ، وهو ضمير غائب ، دور الوسيط ، الذي من خلال سرده انبثق صوت «هاجر» ، وهو صوت لم يكتسب استقلاله الشخصيّ ، إنّما اقترن بالراوي الوسيط الذي استخدم ضمير الغائب في نمط من السرد الموضوعيّ غير المباشر ، على نقيض السرد الذاتيّ المباشر الذي اقترن بالراويَين الأوّل والثاني .

تبدو ، أوّل وهلة ، علاقة الراوي الأوّل بحكاية امرأة القارورة علاقة واهية ، وهي كذلك من ناحية سرديّة ، اذا أُخذت بالاعتبار درجة الصلة بين ذلك الراوي والحكاية ، فالعلاقة السرديّة ضعيفة ، ولم يحصل تماسٌّ بينهما إلاّ بشكل عابر ، يُراد منه الإيحاء بطبيعة تلك الحكاية ، بيد أنّ تلك العلاقة تبدو على غاية من الأهميّة إذا نُظر إليها من زاوية أخرى ، وهي تنزيل الحكاية في موقعها السرديّ ، وضبط حدودها ، والتوطئة لها ، ووصف الخلفيّة التي تعطيها قيمة في سياق السرد ، وما أن ينتهي الراوي الأوّل من وظائفه هذه حتى يتوارى ، ولكنّ ذلك يحدث بعد أن يروي هو حكايته الخاصّة به ، حكاية التمزّق بين الإجبار على خوض حرب لا يؤمن بها إنّما دُفع اليها مُكرهًا ، ومحاولاته السبع للفرار منها ، في إصرار عجيب لم يعرف الضعف والتهاون ، وبين الشوق الدفين الذي تملّكه منذ صباه لـ«أوربّا» .

ولعلّ رفض الحالة الأولى (الحرب) والاستغراق في الثانية (أوربّا) ارتبطا في ذهنه ، ارتباط نتيجة بسبب : «طيلة سبعة أعوام لم أكن أدرك من الوجود غير أهوال الحرب ، وذلك الشوق الدفين للهروب نحو حلم تملّكني منذ صباي

«أوربّا» ، ما مضى يوم حتّى كنت أرسم من عذابات الحرب لوحة لأوربّا ، كإله تعس يصنع من أطيان كوارثه مخلوقًا ساميًا قادرًا على منح اللذّة لخالقه . من شبقي المكبوت نحتُّ جسد أوربّا ، ومن تجارب حبّي الفاشلة صنعت قلبها ، ومن حاجتي إلى الراحة والأمان رسمت ملامحها الخضراء ، ومن توقي الى العدالة ، والانعتاق ، خيّطت لها ثوبًا أبيض فضفاضًا يرفرف كأجنحة فراشة ، ويضمّني بين ثناياه كما تضمّني أمّ في عباءتها السوداء . أوربّا صارت مخلّصي المنتظر وأرضي الموعودة . حتى عذاباتها كنت أراها أكثر استساغة من أمثالها في بلادي»[1] .

شكّل التمثيل السرديّ عالمين متناقضين : عالم الشرق حيث ينتمي الراوي ، وعالم الغرب حيث يتمنّى ، والرؤية السرديّة لهذا الرواي لا تعرف الحياد ، فهي تركّب صورة سيّئة للمكان الذي ينتمي إليه (الشرق) وتركّب صورة احتفائيّة ، ورغبويّة ، واستيهاميّة ، للمكان الذي ينشده (الغرب) . إنّها ثنائيّة الخفض والإعلاء ، التبخيس والتبجيل ، وسوف تطّرد هذه الرؤية نفسها عند الراوي الثاني . على أنّ الموضوع اللافت للاهتمام هو علاقة الراوي بالحكاية ، فقبل أن تتشكّل أنكر الراوي علاقته بها ، والمصادفة وحدها هي التي جعلته عارفًا بها ، فتنصّل مِن مسؤوليته السرديّة ، واختار أن يساعد في نشرها . والدفع باتجاه فصم علاقة الحكاية بالراوي الذي مارس دور المؤلّف الضمنيّ ، إنّما هي لعبة سرديّة شائعة في الرواية العالميّة والعربيّة ، تمثّلها غالبًا الصيغة المتداولة الآتية : يعثر المؤلّف على مخطوط مجهول ، وينتهي دوره بنشره ، ولا يتحمّل أيّة مسؤولية عمّا ورد فيه .

هذه الصيغة هي التي تبرمج الإطار العامّ لبناء النصّ على نحو يحتّم ظهور ذلك السرد ، بتشعباته وتفاصيله الكثيرة ، وأخذت بها هذه الرواية ، فخصّصت فصلاً كاملاً ، هو (فصل ابتدائيّ) ليس فقط للبرهنة على عدم وجود صلة بين

---

(١) امرأة القارورة ، ص ٨-٩ .

الراوي الأوّل والحكاية ، إنّما لعرض الحكاية الشخصيّة لذلك الراوي ، فالمبالغة في نفي هذا النوع من العلاقة إنّما هي مبالغة في تأكيدها ، يقول الراوي : «قبل الولوج في عالم هذه الحكاية الغرائبيّة مع (امرأة القارورة) العجيبة ، يهمّني أن أعلمكم منذ الآن أنّي لست مسؤولاً عنها ، ولم أشارك في أيّ من أحداثها ، وخيالي بريء منها . في الحقيقة أنّي أُجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر ، منذ أن عثرت على هذه الحكاية بطريق المصادفة قبل أسابيع ، وأنا متردد في إحراقها أو رميها في البحيرة (بحيرة جنيف) ، وقد فشلت جميع جهودي لاكتشاف شخصيّة كاتبها الحقيقيّ ، إنّي أنشرها ولم أحاول أن أغيّر في سطورها أيّة كلمة ، تركت المخطوطة كما سلّمتني إيّاها سيّدة الحانة»[1] .

استثمر الراوي هذه الفرصة للبحث في الظروف التي جعلت الحكاية تصل إليه ، وذلك مجرّد مسوّغ استغلّ كغطاء لعرض حكايته الشخصيّة التي استأثرت بالأهميّة الاستثنائيّة ؛ فالراوي ، مستعينًا بالسرد كوسيط تمثيليّ ، تبطّن شخصيّة المؤلّف للإعلان عن مواقف أيديولوجيّة وثقافيّة ، والتصريح بآراء مزدوجة الانتماء تتّصل بالعالم الرمزيّ للنصّ من جانب ، وبالمحضن التاريخيّ له من جانب آخر .

وكما رأينا من قبل في تركيب الصورة التعارضيّة للشرق والغرب في رواية «النخّاس» ، فقد ارتسمت صورة مشابهة لها في «امرأة القارورة» لكنّها مقلوبة الدلالة ، فالراوي يمضي في وصف حالة الاستياء والتبرّم من الاشتراك في حرب لا تعنيه ، لكنّها تصبح محفّزًا حيويًا للبحث عن الحرّيّة التي حلم بها ، فتتعاقب محاولات فراره من الحرب سعيًا لإشباع تلك الحاجة التي هي موقف من العالم الذي يعيش فيه وهجاء له ، بمقدار ما هي رغبة ، فالشرق طارد والغرب جاذب ، وفي إصرار مناظر لإصرار بطل رواية «الفراشة» لـ«هنري شاريير» ، أفلح الراوي في الوصول إلى «جنيف» ، ليجد أنّ حكاية امرأة القارورة في انتظاره ، وهي

(١) امرأة القارورة ، ص٧ .

حكاية الشرق السرّيّة المعمّدة بالألم ، وبتسهيل نشرها توارى عن الأنظار ، فقد كان الوسيلة التي اكتشفت بها الحكاية . لكنّ القضيّة الأكثر أهميّة في سياق السرد هي أنّه توارى بسبب نجاحه في رهان لا يمكن أن يفشل فيه أمثاله ، إذ انتزع مكانًا رفيعًا لحكايته الشخصيّة ، فلا بدّ للمتلقّي أن يتعرّف حكايةَ الراوي ، لأنّها البوّابة التي من خلالها يدلف إلى الحكاية الأمّ .

بعد أن اختفى الراوي المدشّن للحكاية الأصليّة ، ظهر راوٍ آخر التصق بقشرتها قبل أن يتماهى معها ، ويصبح جزءاً أساسيًا منها ، وإليه تُعزى كلّ السمات الفنّيّة للعالم التخيّليّ الذي احتضن حكاية امرأة القارورة ، ومع أنّه يماثل الراوي الأوّل في اختيار الغرب مكانًا للحياة استناداً إلى جملة أسباب دفعته إلى ذلك ، وأنّه يعيش بوصفه فرداً باحثًا عن اللذّة في مختلف أشكالها ، إلاّ أنّ درجة حضوره في السرد تفوق درجة حضور الأوّل ، ورؤيته أكثر وضوحًا ، وحياته أكثر تنوّعًا ، وتولّى بلغة حسيّة مشبعة بالإيحاءات الرمزيّة تشكيل العالمَ التخيّليّ للنصّ ، وركّز حكاية امرأة القارورة فيه ، سواء في جذورها التاريخيّة الرافدينيّة ، أو في حاضرها الغربيّ ، فتطوّرت علاقته بالحكاية من كونه مجرد راوٍ إلى شخصيّة مستأثرة بموقع في الحكاية ، ثمّ انتهى مشاركًا للشخصيّات الأساسيّة في حياتها ومصيرها .

وكما كنّا قد رأينا ذلك في حالة الراوي الأوّل ، فهذا الراوي ، وبإصرار أكثر جدّة ، وبطريقة أفضل ، نجح في إيجاد درجة عالية من التناغم بين حكايته وحكاية «آدم» وحكاية «هاجر» ، وعلى هذا فحضوره في النصّ ظلّ قائمًا لملازمته الشخصيّتين المذكورتين ، وخلال ذلك مارس ضروبًا من الأفعال ، وتفوّه بسلسلة لانهائيّة من الأقوال التي كشفت منظوره الشبقيّ ، ممّا جعله منغمسًا في عالم اللذّة إلى أقصى درجة ممكنة ، فهو باحث عن المتعة ، يقتفي آثارها حيثما تكون ، ولا يتردد في التصريح بأنّها جوهر وجوده ومدخله إلى الحياة والعالم ، وقد اختار الغرب ليتمكّن من الاقتراب إليها ، لأنّه يتجدّد بمقدار استغراقه الجذريّ في المتعة الجسديّة ، يقول : «ليس في حياتي غير الرسم والحبّ ، وفي

كلتا الحالتين المرأة هي الغاية والموضوع . كنت صيّادًا والليل هو نهري ، كنت لا أتعب ولا أملّ ، وفي صبر الصيّادين تكمن قوّتي . أرمي صنّارتي في نهر الليل مرّات ومرّات دون كلل حتى الفجر ، مرّة تخرج لي علبة صدئة ، ومرّة ضفدعة ، ومرّة غصن شجرة ، ومرّة سمكة فاطسة ، حتى تصيد تلك البُنيّة الهائجة التي تظلّ تَلْبُط بين يديّ لأشويها وتشويني على نيران شهواتنا حتى الصباح» .

اكتسب هذا المنظور أهميّة كبيرة ، لأنّه أعاد إنتاج كلّ الأشياء طبقًا لمقتضياته ، وفي مقدّمة ذلك «هاجر» امرأة القارورة . فمهما تعدّدت أوجه تأويلها ، وتنوّعت أبعادها الرمزيّة ، فهي آلهة للذّة الجسديّة ، ولا يراها الراوي إلاّ باعتبارها وريثة تجربة في اللذّة يزيد عمرها على خمسة آلاف عام ، لذّة بلاد الرافدين الجارفة والعريقة ، وحتى «آدم» المتقشّف جسديًا ، انتهى بتوجيه من اليقظة التي أوقدتها امرأة القارورة في كيانه ، والمنظور الشبقيّ للراوي ، إلى شخصيّة مخالفة لمعايير التزهّد الجنسيّ الذي كان عليه من قبل . رتّب منظور الراوي مسارات السرد ، وأسقط عليها شلاّلاً من الإيحاءات الجنسيّة ، وأفلح في إضفاء شبكة دلاليّة ترشح باللذّة في تضاعيف النصّ ، وبنهاية عزوف «آدم» عن ممارسة الحبّ ، تفجرت ينابيع اللذّة في أرجاء العالم التخيّليّ .

على أنّ كلّ هذا لم يلغِ الأبعاد التكوينيّة للراوي ، لكنّها أبعاد بقيت في خلفيّة المشهد تذكّر بمنحدر الشخصيّة ، وتصدّرت المشهد الأحاسيس الشبقيّة ؛ والنهم بالجسد الأنثويّ وتفاصيله الشهيّة . وبما أنّ حكاية امرأة القارورة تجلّت عبر منظوره ، وتدفّقت من خلال رؤيته ، فقد شغل ذلك الراوي بنفسه قبل أن يشغل بالحكاية ، وفي كلّ مرّة كان يعيد تنشيط وضعيّته بما جعل حضوره باهرًا ومشعًا وأخّاذًا ، فكان يعلن عن نفسه في مطالع الفصول الأربعة التي يتكوّن منها النصّ ، مستخدمًا صيغة المخاطبة مع مرويّ له يُدغم بالمتلقّي/ القارئ .

على أنّ الأمر الذي يستثير الملاحظة ، هو : فضول الراوي في الإعلان المتواصل عن نفسه ، فهو يؤكّد أنّه البوّابة الوحيدة التي من خلالها يمكن المرور إلى حكاية امرأة القارورة . ومن هذه الناحية فقد تضمّن سرده كثافة هائلة

جعلته حاضرًا بطريقة لافتة للنظر في كلّ ثنايا النصّ . وجدير بالذكر أنّ سعيه في ألاّ يكون مجرد وسيط تعبر عليه الحكاية ، جعله في الصفحتين الأخيرتين يندمج في عالم الحكاية ، فاستبدل بصيغة الإفراد التي كان يستعملها طَوال الرواية ، صيغة الجمع ، وبوساطة ضمير الجمع للمتكلمين ختم الرواية في مشهد معبّر عن نجاحه في أن يكون عنصرًا لا يستغنى عنه إلى جانب «هاجر» و«آدم» في حكاية امرأة القارورة . والجنين الذي حملت به في الأصل «مارلين» لا ينفلت من رحمها ، إنّما - كما يقول الراوي - «ينبجس من دوّامتنا ، ويطفو مع قارورته فوق الماء ، ويزحف على الشاطئ باتجاه حقول وبساتين وينابيع نيران أزليّة» .

وبإزالة الحجب السرديّة الكثيفة التي تلفّ حكاية امرأة القارورة ، قصدتُ بذلك مستويات السرد التي تمثّلها منظورات الراوي الأوّل والثاني ، تجلّت الحكاية الباهرة : حكاية التحوّلات المستمرّة ، والعلاقات الغريبة ، حكاية «هاجر» رمز الترحال والهجرة الأبديّة ، والأسطورة الأنثويّة العائمة فوق التواريخ والأوطان ، والحلم الذي يسعى كلّ الذكور إلى نيله . ومع أنّ السرد بدأ يُفصح عن الحكاية ، وخفتت كثافته ، واشتدّت شفافيته ، إلاّ أنّ صوت «هاجر» ظلّ يمرّ عبر وسيط سرديّ ثالث ، فيتدخّل في صياغة ما ينبغي أن يكون عليه صوت «هاجر» المباشر ، ويستبدل الضمائر ، ويلخّص حينًا ، ويسترسل حينًا آخر ، ويحفر وينقّب ويعلّل ويصف ويؤوّل ، لكنّه لا يحجب ، ولا يستبعد أحدًا ، وهو في الوقت الذي لا يختفي فيه كلّيّة ، فإنّه يتقشّف في الإعلان عن نفسه بطريقة لافتة للنظر . وهو ضمير ماكر لعوب ، يجيد لعبته الذكوريّة ، فيعيد إنتاج حكاية امرأة القارورة طبقًا لتصوّراته الثقافيّة والجنسيّة كذكر ، خاضعًا لفكرة التنميط الثقافيّ لذكورته ومسقطًا التنميط ذاته عليها كأنثى ، دون أن يأخذه الفضول في الإعلان عن نواياه الحقيقيّة . وسوف تقترن الحكاية بهذا المستوى من السرد إلى النهاية ، لأنّها عبارة عن التشكيل الخطابيّ الذي يكوّنه صوتان متداخلان : صوت «هاجر» وصوت ذلك الضمير الغائب المجهول الذي من خلاله يصل إلينا

صوتها ، فكلّ أنثى بحاجة إلى وسيط ضمن ثقافة مشبعة بقيم الذكورة!

تميّزت حكاية امرأة القارورة بدائم التحوّل ، وسمة التحوّل فيها وجّهت كلّ شيء فيها ، وأوّل ذلك شخصيّة «هاجر» المتحوّلة من كائن فانٍ ، إلى كائن خالد ، ثمّ إلى كائن فانٍ مرّة أخرى ، وترك هذا التحوّل المركزيّ آثاره في الأحداث والشخصيّات ، ولعلّ العلاقات المتحوّلة أشدّ ما يثير الاهتمام في النصّ ، إذ ليس ثَمّة وضعيّات ثابتة ، بل هنالك صيرورة دائمة ، ممّا غلّبت البحث في العلاقات على البحث في الوضعيّات . وبسبب نظام التحوّلات المهيمن في «امرأة القارورة» ، فقد انتهى كلّ شيء إلى غير ما بدأ به ، حتى الوضعيّات الابتدائيّة التي مهّد لها السرد ، سرعان ما التحقت بالتحوّلات الشاملة في النصّ . فالرواة و«آدم» ، ومن ثمّ الأفعال والوقائع استجابت كلّها لمبدأ التحوّل في شخصيّة «هاجر» ، فقد كانت سلسلة متواصلة من التحوّل الدائم من كونها امرأة عاشت في مدينة «أور» العراقيّة بعد الطوفان ، إلى حبّها الجارف للشابّ «تموزي» ، ثمّ زواجها منه ، والإغراء بالخلود لتكون حبيبة وعشيقة دائمة ، وانتهاء بفكّ طلسم الخلود عنها بعد خمسة آلاف سنة .

وخلال تحوّلاتها تجلّت «هاجر» في أصنام «أنانا-عشتار» ، فأثارت الغيرة في نفس «كيجال» أحد آلهة العالم السفليّ ، وبمقتل «تموزي» اغتصبها ملك غريب ، اتضح أنّه ابنها ، فأصبحت بدءاً ، من هذه المرحلة ، أمّا وعشيقة مستباحة لمئة وخمسين من الأبناء والأحفاد الذين توالوا عليها في نهم شبقيّ ، هو مزيج من العشق ، والاغتصاب . وحينما انتهى أمرها إلى الحفيد الأخير «آدم» ، تدخّلت جملة ظروف عملت على نزع الخلود عنها ، فأصبحت معرّضة للفناء ، شأنها شأن جميع البشر ، وفيما نجح في تخليدها شيخ بسيماء نبيّ ، يقوم شبيه له -ربّما نفسه- بتخلّصها من هبة الخلود . وبين هاتين اللحظتين ، افترع عذريّتها المتجددة رجال تناسلوا منها : طغاة ، ورسل ، وأدعياء ، وسحرة ، وملوك ، وأنبياء ، ومطاردون ، وضحايا . منهم تموزي ، وإبراهيم ، وموسى ، وفرعون ، وخاتمهم «آدم» .

أحدث هذا تحوّلاً في العناصر الفنيّة المكوّنة للنصّ، فكانت الشخصيّات تغيّر انتماءاتها فتهجر بلادها وتلجأ إلى بلاد أخرى، وأدّى ذلك إلى تغيير الفضاءات السرديّة، وتغيير في نسق الأفكار التي ترددها الشخصيّات، وتحوّل السرد ذاته، لكونه مغرقًا في كثافته إلى سرد أقلّ كثافة، ثمّ أخيرًا إلى سرد هو مزيج من الكثافة والشفافية. وفي التفاتة معبّرة عن نظام التحوّل الدائم، أقفل النصّ بمشهد هو ذروة التحوّلات، وبه انفتح أفق آخر للتحوّلات الدلاليّة، ففيما رجح أنّ «هاجر» اقتيدت أسيرة إلى البلاد التي ولدت فيها، أحدث فناؤها تحوّلاً في مصائر الشخصيّات الأخرى: الراوي و«آدم» و«مارلين»، فالسائل الذي عبّأه الشيخ من سيناء في القارورة وحلّ محلّ «هاجر»، مُزج بالنبيذ الأحمر، وبالارتواء منه فاض الخلود على شخصيّات السرد. وفيما كانوا فانين و«هاجر» خالدة، أصبحوا خالدين وهي فانية، وفيما أفلحوا في تحقيق حلم الحرّيّة الدائم، كُبّلتْ هي بقيود البلاد التي ظهرت فيها، فتقاطعت المصائر في نوع من التحوّل الدائم.

انتهى النصّ حينما كفّ السرد عن تجهيز المتلقّي بمصائر أخرى للشخصيّات، لكنّ التفكير في كيفيّة صوغ الأحداث وتحوّلاتها الدائمة لا ينتهي، فكلّ نصّ يفجّر مشكلة لدى المتلقّي. وقد يكون النصّ الروائيّ نفسه إطارًا مناسبًا للحديث عن تقنيّات السرد، وطرائق تركيب المادّة التخيّليّة، كما سيتكشّف ذلك في الفقرة الآتية.

٥. التلقّي وتشكيل العالم التخيّليّ للنصّ:

ولا يكتفي التمثيل السرديّ بتركيب المادّة التخيّليّة في رواية «لعبة النسيان»[1] لـ«محمد برّادة»، إنّما يهتمّ بكيفيّة عرض تلك المادّة، بحيث جعلها قضيّة استأثرت بتحليل مفصّل ومتعدد المستويات، فقد ذابت الحكاية

(١) محمد برادة، لعبة النسيان، الرباط، دار الأمان، ١٩٨٧.

وسط النزاعات المتزايدة بين الرواة حولها ، وكلّ يزاحم الآخر في انتزاع موقع يسمح له بإبداء رأي أو وجهة نظر فيها أو حولها . أعلن بعضهم عن رغباته وتطلّعاته بكثير من الصراحة والتأكيد ، ومارس بعضهم دوره في نوع من السرّيّة دون الانهماك في الإعلان عن النفس ، وكانوا يتبادلون الأدوار ؛ فمرّة يكونون جزءاً من الحكاية بوصفهم شخصيّات تنهض بمهمّة المشاركة في وضع الأحداث ، ومرّة يكونون رواة يشغلون بتقديم شخصيّات أخرى ، ومرّة ثالثة يكونون مجرد مادّة للتحليل السرديّ الذي يشترك فيه «راوي الرواة» مع «المؤلّف» .

هذه الأدوار بما أحدثته من تغيير متواصل في المواقع والوظائف ، جعلت المادّة الحكائيّة ممزّقة فلا يعاد تشكيلها إلاّ في ذهن المتلقّي ، في خلفيّة شديدة التعقيد من التداخلات السرديّة التي تعنى بالرواة ومواقعهم في الحكاية ، ومع أنّنا سوف نستخدم مصطلح «حكاية» للإشارة إلى المادّة المترشّحة عن شبكة التداخلات السرديّة المذكورة ، إلاّ أنّنا نتحرّز كثيرًا ، لأنّ «الحكاية» في هذه الرواية لا تكاد تتركّب أجزاؤها حتّى تتناثر ، ثمّ تتحلّل في خضمّ الروايات المتداخلة للشخصيّات والرواة على حدّ سواء ، إلى درجة أصبحت فيها «الحكاية» مجرد ومضات من وقائع خاصّة بحياة أُسرة مغربيّة مدّة نصف قرن من الزمان ، وقد تشظّت تلك الحياة العائليّة إلى مشاهد لا رابط بينها ، بحيث تكون غايتها- إن كان لها غاية في سياق النصّ - تصوير النموّ المتدرّج ، لكنّ المتفكّك في الوقت نفسه ، لمصائر الشخصيّات المكوّنة لأسرة «لاله الغالية» : أخوها «سيّد الطيّب» ، ثمّ أولادها «الطايع» ، و«الهادي» ، و«نجيّة» . وجيل الأحفاد مثل «فتاح» ، و«عزيز» ، و«إدريس» ، و«نادية» . على أنّ الشخصيّات التي تصدّرت الاهتمام هي» الهادي» ، و«الطايع» وعلاقتهما بالأمّ «لاله الغالية» ، والخال «سيّد الطيّب» .

لا تتضافر الشخصيّات فيما بينها داخل النصّ من أجل بلورة «حكاية» بالمعنى الشائع ، إنّما تُلقى الأضواء على وقائع منتخبة من حياتها وتكوينها ،

فتلك الحياة إنّما هي مادّة يتلاعب بها الرواة بحسب علاقتهم بها، ويقدّمونها وفقًا لمنظوراتهم بسبب أهميّة الأجزاء المكوّنة لها، ولا يُعنى النصّ بالشخصيّات وأفعالها- وهو ما يفترض أن يكون لبّ الحكاية كما هو معروف- إنّما يحتفي بالكيفيّة التي يتمّ فيها عرض الشخصيّات وأفعالها. ومن أجل ذلك يتضمّن النصّ شخصيّة جديدة في الرواية العربيّة، هي شخصيّة «راوي الرواة»، ولها وظيفة سرديّة تختلف عن وظائف الشخصيّات الأخرى، فوظيفتها القيام بتركيب المادّة السرديّة داخل النصّ وتوزيعها على الرواة، والتدخّل فيها، ثمّ ترتيبها حسب المنظور الذي يحدّد أهميّة كلّ جزء من أجزائها. ولهذا فإنّ «أفعال» هذه الشخصيّة لا تندرج في الحكاية، إنّما تندرج في «متن» النصّ، لأنّ أفعالها «فنّيّة» تضاف إلى مرحلة ما بعد إنجاز أفعال الشخصيّات، فهي التي تقوم بترتيب تلك الأفعال، هي المسؤولة عن البناء السرديّ للنصّ. وشكّلت ملاحظات هذه الشخصيّة أهمّ دراسة عن البناء السرديّ لرواية «لعبة النسيان»، ولهذا فإنّ اهتمامنا سوف يتركّز على شخصيّة «راوي الرواة» باعتبارها الوسيط بين «المؤلّف» من جهة وشخصيّات الرواية من جهة أخرى.

أقرّ «راوي الرواة» أنّ «المؤلّف» أودع لديه مادّة سرديّة هي مزيج ممّا عرف وتخيّل، وذلك يذكّر بما وقفنا عليه قبل قليل بخصوص مخطوط امرأة القارورة، وقال له: «أريد أن تنظّم سرد هذه المادّة الخام في تشخيص يستوعب الكلمات واللغات التي نسجت حكيها داخل مخيّلتي، غير أنّني وجدت أنّ جميع ما كتبته لا يرتقي إلى قوّة الرجع المشعّ الغامر للحواسّ والنفس، ألتجئ إليك، لأنّني، وأنا أعيد سرد ما عشته، وشاهدته، وتخيّلته، وحلمت به، تبدو لي الأشياء والذكريات مختلفة، مشوّشة الصورة، باهتة بالمقارنة مع ما أعتقد أنني عشته وعانيته»[1].

وبإيداع هذه المادّة الخام لدى «راوي الرواة»، يكون المؤلّف قد وضعه في

(١) لعبة النسيان، ص٥٤-٥٥.

«مأزق» كما يقول، وكنّا قد لاحظنا أنّ الراوي في «امرأة القارورة» سارع إلى نشر المخطوط الذي عثر عليه، أمّا «راوي الرواة» فأحجم، وتردّد، وراح المؤلّف يؤكّد أنّ المادّة التي تركها لدى «راوي الرواة» تفتقر إلى «قوّة الرجع المشعّ الغامر للحواسّ والنفس»، وهي «باهتة مع ما أعتقد أنني عشته وعانيته»، وبذلك فهو ينتظر من «راوي الرواة» أن يبثّ فيها الإحساس والتأثير، أو ما اصطلح عليه «جيل دولوز» بـ«المؤثّرات الانفعاليّة»(١) التي يرى أنّها جوهر كلّ فنّ.

واضح أنّ وظيفة «راوي الرواة» وظيفة فنّيّة، تتّصل من جانب بمفهوم الأدب السرديّ، ومن جانب آخر ببناء المادّة التي آلت إليه، فيتنبّه منذ البداية إلى ضرورة معالجة المادّة التي أودعها المؤلّف عنده، مهما كانت خلفيّاتها ومرجعيّاتها، معالجة تأخذ بالاعتبار مناحي التأثير والإحساس التي ينبغي أن تتّصف بها كلّ مادّة أدبيّة. كان المؤلّف قد ألقى بالمادّة إليه، أمّا هو فقال: «إنّني حسمت الموضوع - دائمًا يجب أن يكون هناك من يحسم- بأنّ المسافة القائمة دومًا بين المعيش والمتخيّل، والمكتوب والمحكيّ، تؤكّد أنّ الأحداث والحياة بصفة عامّة، تجري على أكثر من مستوى، متداخلة متشابكة. مفهوم؟ وإذن، سيكون جهدًا ضائعًا أن نعمد إلى إيهام القارئ بواقعيّة ما نحكيه. سأعطي الأولويّة لرصد أصداء ما نحكيه في نفوسنا، نحن الرواة، من خلال ما تبقى من مخيّلة الكاتب وذاكرته»(٢).

وحينما يلمس أنّ المؤلّف سوف يحتجّ على التدخّل الكبير الذي سيقوم به، يخاطبه: «تحمّل وقاحتي، أيّها الكاتب، إذا كنت أستعمل طحينك لأعجن خبزة أدلل بها على نباهتي؛ فأنا أريد أن أقنع القارئ بشطارتي وحسن اختياري

---

(١) جيل دولوز وفيليكس غيتاري، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، بيروت، مركز الإنماء القوميّ والمركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٧، ص١٨٤.

(٢) لعبة النسيان، ص٥٥.

في توجيه دفّة السرد»[1] . ثمّ خلص إلى النتيجة الآتية : «من حقّي أن أتدخّل ، وألاّ اكتفي بتنسيق الخيوط والأسلاك من وراء ستار ؛ قد يزعجك ذلك لكنّني أرجوك أن تعتبره تكملة للعبة تضعك أمام عناصر لم تتخيّلها أو آثرت السكوت عنها»[2] . يبحث «راوي الرواة» عن دور مساوٍ لدور المؤلّف نفسه ، بل ويقترح عليه أشياء جديدة ، منها تسمية بعض فصول الرواية .

ما دمنا وقفنا على أمر العلاقة بين «راوي الرواة» و«المؤلّف» ، فلا بدّ أن نمضي إلى النهاية هادفين إلى فحص التوتّر بينهما ، بسبب اختلاف التصوّرات حول عناصر السرد ، وطرائق معالجة المادّة الحكائيّة ، فما أن يحتدم الخلاف بينهما حتى يعلن «راوي الرواة» أنّ العلاقة بينه وبين المؤلّف ساءت إلى حدّ القطيعة ، وينبغي «التخلّي عن التعاون والتنسيق ، ولولا وسطاء الخير ، لكان الذي يتحدّث إليكم مباشرة الآن هو المؤلّف ، مواجهًا معضلات السرد ، والترتيب ، وتوزيع الكلام ، والحقيقة أنّني لم أقبل استئناف مهمّتي إلاّ بعد موافقته على أن أحكي للقارئ بعضًا من خلافاتنا»[3] .

محور الخلافات بين الاثنين هو نوع التصوّر الذي ينبغي أن يقدّم في الرواية لمفهوم الزمن ، ففيما يريد «راوي الرواة» أن يقدّم تصورًا فنّيًا للزمن يوافق النسيج السرديّ- التخيّليّ للنصّ ، يريد المؤلّف تقديم مفهوم تاريخيّ لذلك الزمن ، وحول هذا الموضوع نشب الخلاف بينهما ، ويتجاوزه إلى البحث في كثير من الظواهر الاجتماعيّة خارج النصّ ، من حيث شرعيّة التعليق على أحداث ووقائع تاريخيّة .

سوّغ «راوي الرواة» تدخّلاته الكثيرة استنادًا إلى أهميّة دوره ، ذلك أنّه يعرف الرواة الآخرين ، ويعرف ما يتفوّهون به ، ويستطيع مناقشتهم فيه ، وهو

---

(١) لعبة النسيان ، ص٥٥ .

(٢) م . ن . ص٥٧ .

(٣) م . ن . ص١٣٠ .

يقوم بتفسير الأفعال، وبيان طبيعتها وأسبابها، ويقارن الأوضاع والحالات، ويكمل الأجزاء الناقصة، ويملأ الفراغات التي تركها المؤلّف، ويزيل الغموض والالتباس، ويدمج أقوال المؤلّف بأقوال الشخصيّات بأقوال الرواة، وبالنظر إلى أنّه المسؤول عن اللعبة السرديّة، فقد رأى في نفسه عنصر توازن يتكئ عليه المؤلّف، ويعتمد عليه في صوغ المادّة صوغًا مناسبًا.

ولم يتردد «راوي الرواة» في الإشارة إلى أنّه يستخدم من قِبل المؤلّف ليمارس دور الرقيب، وهو دور يلقيه عليه المؤلّف تهرّبًا من المواجهة، فالمؤلّف يريد تمويه الحقائق من خلاله، وهو يتخوّف من كلّ ذلك، لكنّه يفتخر بأنّ معرفته أكبر من معرفة الرواة الآخرين، لأنّه مطّلع على الخلفيّات والتفاصيل، وله حقّ التدخّل، وزحزحة كلّ ما حكاه الآخرون، ويرى أنّ له رتبة كبيرة وصفة سامية، فهو المتحكّم بعناصر البنية السرديّة، وله حقّ تغيير الوضعيّات، وتضخيم الأدوار، وإذا اقتضى الأمر ووجد نفسه مهملاً، فإنّه قادر على إفشاء أسرار المؤلّف، وتشويه الصور التي أرادها لشخصيّاته.

هدّد «راوي الرواة» بفضح ما سكت عنه المؤلّف، وكافّة الرواة، ويريد أن يُعترف له بدور رئيس لا ينافسه فيه أحد في العالم المتخيّل، لأنّه صاحب اللمسة الأخيرة على النصّ الذي وضعه المؤلّف بين يديه، وله أن يحتجّ، ويرفض، ويمتنع، ويختلف، مع المؤلّف، وله أن يقدّم تأمّلاته، وتحليلاته لكلّ الروايات التي تقدّم بها الرواة الآخرون. وهو بالنتيجة عليم بكلّ شيء فضوليّ، له قدرة على تعقّب الأخطاء، وتتبّع النواقص، ودوره يرتّب عليه مسؤولية الإحاطة بكلّ شيء، والإلمام بالتفاصيل جميعها، فهو «سيّد» الرواة، تَعبر أصواتهم ورؤاهم، وتصوّراتهم وأفكارهم وانطباعاتهم إلى المتلقّي من خلاله، لأنّه الوسيط بين المستويَين الواقعيّ والتخيّليّ للنصّ.

مارست شخصيّة «الهادي» أدوارًا عدّة في البنية السرديّة للرواية، بعضها كشفه النصّ، وبعضها فضحه «راوي الرواة»، ويلزمنا التريّث عند هذه الشخصيّة لكونها الشخصيّة الرئيسة في الرواية. ومع أنّ شخصيّات أخرى تحتلّ

موقعًا مهمًا في العالم التخيّليّ للرواية ، كـ«الطائع» ، و«سيّد الطيّب» ،و«لاله الغالية» ، و« نجيّة» ، لكنّ شخصيّة «الهادي» ذات موقع استثنائيّ لأنّ منظورها ، بما فيه من تصوّرات ، وتحليلات ، وانطباعات ، وتأويلات ، هيمن على العالم التخيّليّ للنصّ ، وانحسرت المنظورات الأخرى بإزائه . ويمكن حصر أدوار هذه الشخصيّة بما يأتي : فمن ناحية أولى اعتبر «الهادي» قناع المؤلّف ، فثَمّة تواطؤ بينهما بأنْ يحتجب الثاني خلف الأوّل وينطقه ، وقد فضح «راوي الرواة» هذا التواطؤ حينما استشعر «أنّ بين الهادي والكاتب أشياء كثيرة» ومن ذلك التكوين الذهنيّ لـ«الهادي» والأيدولوجيا التي يتبنّاها ، وإسقاط نمط من التحليل على الظواهر التي يعاصرها .

رصد «راوي الرواة» هذا التماهي بين هاتين الشخصيّتين ، غير أنّ الأمر الذي لا بدّ أن يأخذ حقّه من الاهتمام ، هو أنّ «الهادي» ظهر بمظهر مقارب لمظهر المؤلّف ، فهو يستدعي الأحداث ، كما حصل في قضيّة موت الأمّ ، ويصف طفولته حيث التكوّن الأوّل : «أكتب ويتلعثم القلم بين أصابعي . زادي من الكلمات لا يفي ، كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني ، ولعبةُ اختزان اللغة الجميلة «المعبّرة» تستهويني ؛ والتركيب بين الكلمات والعلامات أخذ طريقه . . فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعيّة لصفحات من ألف ليلة وليلة»[1] .

ويواصل الكشف عن تكوّنه الثقافيّ ، فهو بحسب تعبير الطايع «صنبور الأسئلة والهواجس والتخمينات» ، وهو «مفتون بالجسد واللذّة» ، وقد وضع «الدين بين قوسين» . وهو الذي يقدم نقدًا قاسيًا للأوضاع الاجتماعيّة ، وما آلت إليه الأمور في نهاية الرواية ، وهو الذي يعمّق المصائر المتقاطعة للشخصيّات ، وينتهي إلى الشكّ المطلق ، وينادي بأيدولوجيا يساريّة – عَلمانيّة من خلال صحيفته التي تبشّر بذلك ، أمّا «الطائع» ، فينتهي إثر سلسلة

(١) لعبة النسيان ، ص١٤ .

انكسارات إلى الاستغراق في حلم «بناء مجتمع إسلاميّ تبعث فيه حضارتنا التليدة الأصيلة»[1] .

يمكن اعتبار «الهادي» أهمّ الرواة بعد «راوي الرواة» ، وكثير من أجزاء النصّ تروى على لسانه في نوع من السرد المباشر ، الذي يتضمّن استقصاءات كثيرة حول أوضاعه وأوضاع الشخصيّات الأخرى ، ويلاحظ على سرده أنّه مملوء بالتحليل والاستنطاق والوصف ، فأسهم في تركيب صورة خاصّة للشخصيّات الأخرى ، واشترك بفاعليّة في بناء العالم التخيّليّ ، فبوصفه قناعًا لـ« المؤلّف» أصبح قادرًا على التمتّع بحرّيّة كبيرة في إضفاء رؤية تاريخيّة - نقديّة على كلّ ما يراه ، وينهض سرده على نوع من التعارض مع سرد آخر ، ففيما تُعزى «الإضاءات» إلى غيره من الرواة مثل : نساء الدار ، والخالة كنزة ، وراوي الرواة ، فإنّ كلّ ما يرويه - باستثناءات قليلة - يأتي تحت عنوان «تعتيم» . ولا يفهم التعارض الدلاليّ بين «الإضاءة» و«التعتيم» ، إلاّ على اعتبار الغايات والمقاصد الكامنة وراء تلك الروايات . انصبّ تركيز الروايات الأخرى على الأبعاد الخارجيّة للشخصيّات ، فيما اتجه اهتمام «الهادي» إلى الأبعاد الداخليّة لها .

وأخيرًا يُعدّ «الهادي» أحد المراكز الأساسيّة في الرواية ، لأنّه يتفاعل- تأثيرًا وتأثّرًا - مع الشخصيّات الأخرى ، فدوره اجتذب إليه الشخصيّات ، فاندرجت في علاقات متنوّعة وكثيرة مع الآخرين . وما يلاحظ أنّ هذا التنوّع في الوظائف أعطى أهميّة للشخصيّات ، ونزع الاهتمام عن الحكاية ، فالانشغال بالعلاقات السرديّة ، وكيفيّات تركيب صور الآخرين وصور الذات ، والانهماك بالتعبير عن أفكار خاصّة ، وانتخاب وقائع لها صلة مباشرة بشخصيّة «الهادي» ، ممّا جعل تلك الوقائع تؤدّي وظيفة خدمت بها الشخصيّة ، فضلاً عن منظومة الأحكام والتصوّرات التي شملت عالم الرواية ، ولم تستأثر الحكاية بشيء من الاهتمام مقارنة بكلّ ذلك .

---

(١) لعبة النسيان ، ص٧٩ .

كلّ ما ورد ذكره أدّى إلى نتيجة ذات وجهين، الأوّل: وضع شخصيّة «الهادي» بوصفه قناعًا للمؤلّف، وراوية وشخصيّة رئيسة تحت مجهر مكبّر، أثار اهتمام الآخرين به، والثاني: استبعاد الشخصيّات الأخرى، والتقليل من أهميّتها كفواعل في البنية السرديّة، وسلبها حقّ الإعلان عن نفسها بدرجة مساوية لدرجة الاهتمام بشخصيّة «الهادي». وتأتّى عن ذلك ضعف الحكاية والتقليل من أهميّة مكوّناتها، ذلك أنّ ثَمّة طبقتين من السرد أحاطتا بها، وهما على التوالي: طبقة «راوي الرواة»، وطبقة «الهادي»، فإذا تمّ اختراق هاتين الطبقتين ظهرت إلى العِيان الملامح العامّة لـ«الحكاية». فكانت أمشاج حكاية خنقتها الأغطية السرديّة التي دُثّرت بها، فجاءت شذرات ونبذًا متناثرة على ألسنة بعض الشخصيّات، لأنّ العناية اتّجهت إلى المستويات السرديّة، وليس إلى الأفعال، والوقائع والأحداث المترشّحة عنها.

إذا تأمّلنا فيما ترسّب عن كلّ ذلك وجدناه: استذكارات تقود الشخصيّات إلى مراحل زمنيّة سابقة، أو استحضارات تقوم بها الشخصيّات من أجل جلب ذكرى ماضية إلى زمنها الحاليّ. وخلال ذلك تتركّب مجموعة غير متجانسة من الوقائع القصيرة غير المتضافرة، من أجل إدراجها في سياق أكبر لتصبح حكاية محوريّة تتمركز حولها الشخصيّات، من ذلك ما رواه «سي إبراهيم» بالمحكيّة المغربيّة[1] - وهو قطعة بالغة الجودة والدلالة - عن نفسه وعمله، أو «إضاءات» النسوة، أو حتى ما قدّمه «راوي الرواة» عن زواج «عزيز»، بضرب من السرد التصويريّ الذي عرض مشاهد متنقلة بحواراتها وشخصيّاتها وأفعالها، هدف إلى كشف تعدد الاهتمامات وتباينها في مجتمع الرواية، وهو مشهد توّج الرحلة الصعبة للشخصيّات التي قُدّمت من قبلُ متناثرة، فبيّن التمزق العميق في نسيج ذلك المجتمع الذي عاش في فضاء واحد، إلاّ أنّ انتماءاته الثقافيّة والطبقيّة المتضاربة حالت دون وحدته، فلا يمارس التنوّع على

(١) لعبة النسيان، ص٥٧-٦٤.

أنّه سبيل للاختلاف ، إنّما يفضي إلى التقاطع ، والتمزّق ، والتعارض .

وفي لفته ختاميّة ، حاول «الهادي» وهو يصف اعتقال «فتّاح» ابن أخيه «الطايع»-لأنّه اتهم بممارسة سياسة محظورة توافق إلى حدّ ما منظور «الهادي» الفكريّ ولكنّها لا تنطبق مع أفعاله - أن يفضح كلّ تلك التناقضات ، مستعينًا بلهجة نقديّة ساخطة ، وكأنّه يريد تأكيد دوره ، فـ«فتاّح» استمرار لحاضر «الهادي» من ناحية فكريّة ، ويمثّل قطيعة لحاضر «الطايع» من ناحية دينيّة ، فانغلق النصّ على هذه الإشارة الموحية .

٦. خاتمة:

تبيّن لنا إمكانيّة السرد الواسعة للانشقاق على النسق التقليديّ الذي يمثّله السرد التفسيريّ في الرواية العربيّة ، فلم تكتفِ الرواية بإنتاج حكاية متخيّلة ، إنّما شغلت بطرائق تشكيلها ، الأمر الذي طرح في داخل النصوص مشكلة الرواة ، ومواقعهم ورؤاهم ، ولهذه القضيّة أهميّة استثنائيّة في مجال الدراسات السرديّة ، لأنّ الرواية العربيّة انتقلت من التمثيل الشفّاف ، بأنْ انصبّ التركيز على الحكاية بوصفها لُبّ النصّ ، إلى التمثيل الكثيف الذي يُدرج الحكاية بوصفها عنصرًا فنّيًا في سياق شبكة متداخلة من العناصر ، وكلّ ذلك يسلط الضوء على الكيفيّة التي ينتج السردُ بها العالم المتخيّل ، ويمكّن المتلقّي من معرفة طرائق تناوب الرواة في عرض مواقفهم ، ودورهم في تركيب الأحداث والشخصيّات والخلفيّات الزمانيّة - المكانيّة ، وقد جعلت هذه التقنيّة الرواية نوعًا سرديًا متّصلاً ، على أشدّ ما يكون الاتصال بالعالم والتاريخ والبشر ، وبكل المرجعيّات الثقافيّة الأساسيّة في عصرها ، فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة أدبيّة- ثقافيّة منخرطة في عمليّات التمثيل المعقّدة للحواضن التي تحتضنها .

الفصل السادس

السرد الكثيف من البحث إلى الاكتشاف

١. مدخل

رأينا ، في الفصل السابق ، تشقّق تجربة السرد التقليديّ في الرواية العربيّة ، وتنازع الرواة فيما بينهم للاستئثار بالمادّة الحكائيّة ، والبحث عن مواقع لهم في العوالم المتخيّلة ، فكان أن فاقت أهميّة طرائق السرد أهميّة الحكاية ، وهو أمر كان نادر الحدوث في السرد التقليديّ ، ولم تلبث أن تطوّرت هذه المظاهر الجديدة وأصبحت جزءاً من التجربة السرديّة الحديثة ؛ فالنوع الروائيّ منفتح في موضوعاته وأبنيته .

كشفت الدراسات السرديّة وجود ضربين من السرد في الرواية : سرد شفّاف وسرد كثيف ، فحينما يختفي الراوي وراء الأحداث ، ويتوارى إلى أقصى حدّ ممكن لصالح الحكاية ، يظهر السرد الشفّاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها ، دون أن يشعر المتلقّي بوجود الراوي كوسيط سرديّ بينه وبين الأحداث المتخيّلة ، أمّا حينما يشير الراوي إلى نفسه كثيرًا بوصفه منتجًا للأحداث ، ومبتكرًا للحكاية ، ومتحكّمًا بحركة الشخصيّات ومصائرها ، فإنّ المتلقّي لا يندمج مع العالم السرديّ التخيّليّ ، ولا تتحقّق شفافية الحكاية ، فيتبدد الإيهام ، وتتكسّر مقوّماته ، فيظهر السرد الكثيف ، واصطُلح على النوع الأوّل من السرد بـ Covert وعلى الثاني بـ Overt[١] .

الراوي الذي يتحكّم في النوع الأوّل من السرد يتوارى في تضاعيف الأحداث ، ولا يتدخّل مباشرة في مسارها ، ويتحاشى الظهور ، فلا يحتفي بدوره ، وكأنّه غائب عن العالم المتخيّل ، فلا اسم له ، ولا ملامح ، إنّما يكتفي

(١) جيرار جنيت وآخرون ، نظريّة السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى ، الدار البيضاء ، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعيّ ، ١٩٨٩ ، ص ٩٨ و ١٠٠ .

بضمير يحيل عليه، وقد اصطلحنا عليه من قبل بـ«الراوي المتماهي بمرويّه» في سياق تحليل السرد العربيّ القديم، أمّا الثاني فمشغول بالإعلان عن نفسه، والتصريح بأفكاره، والثناء على مواقفه، ومزاحمة المؤلّف في عمله، وقد اصطلحنا عليه في ذلك السياق بـ«الراوي المفارق لمرويّه».

تعرض الحكاية نفسها في السرد الشفّاف دونما حُجب، فيباشرها المتلقّي، ويتماهى بأحداثها، أمّا في السرد الكثيف، فعمليّة التشكيل السرديّ هي جزء من الأحداث، فلا يكتفي السرد بإظهار الحكاية، إنّما يتطرّق إلى سياقاتها التاريخيّة والفنّيّة، ويهتمّ بكشف دور الرواة في تشكيلها. وحسب قول «جيرالد برنس» فهذا الضرب من السرد هو «سرد يبحث عن نفسه، سرد يقوم بعمليّة انعكاس لنفسه، ويعدّ سردًا للسرد»[1]. وغنيّ عن القول بأن التمثيل السرديّ الشفاف يصوغ العالم المتخيّل باعتباره امتداداً للعالم الواقعيّ، فيكون اتصال المتلقّي به ميسورًا باعتباره مرآة سرديّة تنطبع على سطحها الأحداث، أمّا التمثيل السرديّ الكثيف، فيصوغ العالم المتخيّل بوصفه حقيقة سرديّة يتولّى الرواة ابتكارها، فيتعرّض لقضايا التركيب والصيغ، وكلّ ما له صلة بالصناعة السرديّة.

لكلّ خطاب سرديّ مستويان، المستوى اللفظيّ المباشر، والمستوى الحكائيّ المتخيّل الذي ينبثق عنه. حينما يعنى المؤلّف الضمنيّ مباشرة أو عن طريق الرواة بالمستوى الأوّل، فيتدخّل لوصفه ووصف علاقاته به، وكيفيّات تشكيله، يظهر السرد الكثيف الذي يحجب المادّة المتخيّلة، أو يحول دون وصولها بشفافية مباشرة إلى المتلقّي، وحينما يتوارى المؤلّف الضمنيّ بصورة كلّيّة خلف الأحداث، فلا يشير إلى نفسه ودوره في تشكيلها يظهر السرد الشفاف. تنازع هذان الضربان من السرد نوع الرواية، فكانت هيمنة السرد الشفّاف واضحة فيه

---

(١) جيرالد برنس، المصطلح السرديّ، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص١٣٠.

إلى مطلع القرن العشرين ، إذ راحت تقنيّات السرد الكثيف تظهر بصورة واضحة بعد ذلك ، وكلّما اتّسعت وظائف السرد ، وكلّما استثمرت الرواية التقنيّات التي أفرزتها الأنواع الأدبيّة المناظرة لها ، تعددت الوسائل التي يستعين السرد الروائيّ بها ، ومن ذلك السرد الكثيف ، الذي يضفي حيويّة على الرواية ، لأنّه يكشف مستوياتها السرديّة والتركيبيّة والدلاليّة .

٢. ثنائيّة الكشف والحجب:

يظهر السرد الكثيف حينما يقع اندماج بين المؤلّف الضمنيّ والراوي ، أو حينما ينتحل الأوّل دور الثاني ، أو حينما ينسب الراوي لنفسه عمليّة التأليف باعتباره مؤلّفًا ضمنيًا ، فيدخل وسيطًا بين الشخصيّات والأحداث المتخيّلة والمتلقّي ، ويعرض معلومات حول الأثر الأدبيّ باعتباره مؤلّفًا ، وحول دوره في النصّ باعتباره راويًا . فمن جهة خصوصيّته يتّصل بما هو خارج النصّ ، لكنّه من جهة دوره يعدّ كائنًا نصّيًا ، ويعمّق هذا الازدواج في الأدوار اللعبة السرديّة ، ويحرّرها من كثير من القيود التي تحول دون أن تؤخذ مأخذ الجدّ من المتلقّي ؛ لأنّ النصوص السرديّة التي يسند السرد فيها إلى المؤلّف الضمنيّ بوصفه راويًا ، لا تتحرّج من دمج الواقعيّ بالتخيّليّ ؛ فالميثاق المنعقد بين النصّ والمتلقّي يمنح شرعيّة لهذا الدمج .

أصبح أمر البحث عن حكاية تنبثق من شفافية السرد شيئًا غير ذي بال ، ولا يثير الاستغراب خروج الراوي على النصّ ودخوله إليه كلّما وجد ذلك ضروريًا ، فهو يمتلك حرّيّة التحليل والتعليق والتوضيح وإبداء الرأي وربط الأحداث بمرجعيّاتها ، دون أن يتّهم بأنّه يتمرّد على دوره المرسوم له ، فالعقد المبرم مع المتلقّي يعطيه حقّ ممارسة أدوار عدّة في آن واحد ، فهو يؤلّف ويروي في آن واحد . تمكّنه الوظيفة الأولى من كشف مصادره ، والحديث عن نفسه ، وبيان مرجعيّاته الفكريّة ، وتحرّره الوظيفة الثانية من قيد الراوي الملازم للشخصيّات ضمن أفق محدّد من الحركة والمتابعة ، ويتأتّى عن عمليّة دمج الوظيفتين فتح

الباب أمام المؤلّف الضمنيّ، لأن يمارس دوره حسب ضرورات اللعبة السرديّة بوصفه صانعًا لها، ومشاركًا في أحداثها، وراوية لها، فهو يستثمر معطيات عالمين: العالم الذي يقوم السرد بتمثيله، والعالم السرديّ التخيّليّ.

لم تكن تقنيّة السرد الكثيف غائبة عن السرد الأدبيّ بشكل عامّ، ولكنّها كانت أقلّ حضورًا وأهميّة ممّا هي عليه الآن، ففي المرويّات السرديّة العربيّة القديمة يقتحم الراوي السياق ليعلن عن دوره في ترتيب مادّة الحكاية، ويتّضح ذلك خصوصًا في السير الشعبيّة العربيّة[1]. ولم يقتصر الأمر على تلك المرويّات القديمة، إنّما يمكن العثور عليها في الآداب السرديّة العالميّة، ففي دراسة استقصائيّة لرواية «جيهان دو سانتري» للكاتب الفرنسيّ «دولاسال» التي ظهرت في عام١٤٥٦، أشارت «جوليا كرستيفا» في سياق تحليلها للصلة بين النصّ ومرجعيّاته الثقافيّة، إلى أنّ هذا الكتاب- وقد يكون أوّل كتاب نثريّ قابل لأن يحمل اسم رواية في تاريخ الأدب الفرنسيّ- تضمّن تقنيّة السرد الكثيف، فالحكاية المتخيّلة في رواية «دولاسال» تتقاطع مع حكاية كتابته نفسها؛ فالراوي يروي لكنّه أيضًا يُحدّث نفسه وهو يكتب عمّا يكتبه.

إنّ قصّة «جيهان دو سانتري» تلحق بقصّة الكتاب، وتغدو بشكل ما تمثيلها البلاغيّ، أي آخرها وغلافها الداخليّ، فالنصّ ينفتح على مقدّمة تعرض مسار الرواية بكامله، والمؤلّف يعرّف بهُويّة نصّه، ويعرض لسبب وجوده، وبعد أن يذكر فحواه في العشرين سطرًا التي تلخّص البرنامج العامّ للحكاية، يقوم بتفصيل ذلك فيما بعد. فلا يبقى بعد هذه الخلاصة إلاّ سرد الأحداث حسب ما تمّ رسمه، فالمتلقّي يعرف مسبقًا الأحداث، وما عليه وهو يواصل القراءة إلاّ معرفة التفاصيل، إذ يظهر المؤلّف للتعليق بين حين وآخر، وبالإجمال، فنهاية الحكاية معروفة قبل أن تبدأ فعليًا[2].

---

(١) عولج هذا الموضوع في الفقرة(٢) من الفصل (٤) في الكتاب الثاني من هذه الموسوعة.

(٢) جوليا كرسطيفا، علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٧ ص٢٦.

استناداً إلى هذه المعطيات يمكن اعتبار هذه الرواية من نماذج السرد الكثيف المبكّرة في السرد الروائيّ، فالاهتمام فيها يتوزّع على الظروف المحيطة بكتابتها، بما في ذلك وضع المؤلّف، وعلاقته بالأحداث والشخصيّات، لأنّه كان يسعى للمطابقة بينها وبين شخصيّات وأحداث حقيقيّة، وعلى الحكاية التي تترتّب داخل النصّ، والمؤلّف يعنى على حدّ سواء بالجوانب الفنّيّة والسياقيّة والشخصيّة لعمليّة التأليف الأدبيّ، وكلّ ذلك يظهر في متن الرواية. فـ«دولاسال» لم يكن معنيًا بتقنيّة السرد من التدخلات الخارجيّة الخاصّة بظروف التأليف، لأنّ السياق الثقافيّ- التاريخيّ والاجتماعيّ- آنذاك، لم يبلور بعدُ مفهومًا محدداً للعلاقة التي تربط المؤلّف بالراوي والحكاية. ولهذه التقنيّة حضور كبير في رواية «دون كيخوته» لـ«ثربانتس»، إذ يدّعي المؤلّف أنّ مخطوط «دون كيخوته» كتبه في الأصل مؤرّخ عربيّ هو «سيدي حامد الأيليّ»، وأنّ المؤلّف عثر عليه في سوق الكتب القديمة في طليطلة، واشتراه بثمن بخس، وكلّف مورسكيا بترجمته، كما ترد الإشارة إلى ذلك أكثر من مرّة في متن الكتاب[1].

على أنّ إحدى أكثر تجليّات السرد الكثيف حضورًا في تاريخ الرواية الحديثة، ظهرت في رواية «جاك القدري» للكاتب الفرنسيّ «ديدرو»، إذ يرتحل كلّ من «جاك» و«المعلّم» إلى مكان مجهول، وطَوال الرواية تخلط أفعال الشخصيّتين بتعليقات المؤلّف، إلى درجة تكاد تتحوّل فيها الرواية إلى هلوسة ندر مثيلها في الآداب السرديّة، فكلّ من «جاك» و«المعلّم» لا يعرفان الهدف من رحلتهما، يعرفان بشكل محدود جداً إلى أين ينويان الذهاب في كلّ مرحلة فقط، لكنّهما جاهلان بهدف الرحلة، كلّ ما يعرفانه هو الارتحال من مكان إلى مكان، فثَمّة «قدر» قرّر لهما المضيّ في رحلة لا يعرفان الغاية منها، ولا إلى أين

(١) ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق، دار المدى، ١٩٩٨، ج ١: و٩٥ و١٩٨ و٢٧٠.

ستنتهي ، فيمضيان فيها غير عارفَين بغير موطئ أقدامهما .

يقطع «ديدرو» مجرى الأحداث باستمرار للتعليق على حيرتهما ، فيرجئ بعض الوقائع ، ويلغي بعضها ، ويوضّح أخرى ، ويعيد تفسيرها ، ولا ينتهي الأمر عند هذا الحدّ ، فهو بسخريته المرّة ، يدفع بـ«جاك» و«المعلّم» إلى خوض سجال أقرب إلى أن يكون لاهوتيًا أملاه القدر عليهما ، فامتثلا له ، وانتهيا فيه إلى أن يكون جاك هو المتبوع ، والمعلّم هو التابع ، فأصبح المتعلّم يقود المعلّم ، وانتهيا خاضعَين لتبعيّة مختلفة عما كانا عليه في بداية أحداث رحلتهما العجيبة ، فتخلص أيّة قراءة معنيّة بسطح النصّ إلى أنّها رحلة عابثة ، لا معنى لها ، ولا قصد من ورائها ، وليس لها من مسوّغ ، كأيّ رحلة يمليها القدر ، وتدفع بها المصادفات ، لكنّ أيّة قراءة عميقة للنصّ ترجّح أن «ديدرو» اعتبر تلك الرحلة كناية عن طبيعة الاستسلام لقوى خارجة على إرادة الإنسان ، تدفع به إلى ارتحال مجهول المسار والغاية ، وليس له سوى أن يملأ حياته بالثرثرة والانتظار ؛ لكي يصبح لمرور الزمن معنى .

امتلأ النصّ بتعليقات المؤلّف ، أو المؤلّف الضمنيّ ، وشروحاته وكشفه مصائر الشخصيّات ، وما مرّت به من أزمات ، ثمّ إصراره على عبثيّة الحياة ، وحيرته في تكوين حكاية لها هدف ، فشُغل بتفسير كلّ ذلك ، مما جعل من رواية «جاك القدري» سجلاً للشروح والتعليقات ، بما في ذلك تفسير الفوضى ، والحكايات المتقطعة ، وعلاقات الشخصيّات ، فدمجت الأحداث بالحواشي المفسّرة لها ، فقد اخترق «ديدرو» سياج السرد ، وأعلن عن حضوره في توجيه الأحداث والشخصيّات صوب الجهة التي يريدها ، وخاطب القارئ حول ذلك : «أنت تلاحظ ، أيّها القارئ ، أنّي على الطريق السليم ، وأنّ الأمر متوقف عليّ أنا في أن أجعلك تنتظر حكاية غراميّات جاك عامًا أو عامين أو ثلاثة أعوام ، وذلك بفصله عن معلّمه وجعل كلّ منهما يسير بلا قصد معيّن وفق ما يروقني . فما يمنعني من تزويج المعلّم وجعله زوجًا مخدوعًا؟ وجعل جاك يبحر إلى الجزر الواقعة فيما وراء البحار؟ واقتياد المعلّم إلى هناك؟ ثمّ إعادة الاثنين معًا إلى

فرنسا على ظهر المركب نفسه؟ ألا ما أسهل تأليف الحكايات! لكنّهما لن يعانيا سوى متاعب تلك الليلة، وأنت عانيت متاعب هذه المهلة»[1] .

عُرف السرد الكثيف مع أوّل نصّ روائيّ عرفه الأدب العربيّ الحديث في منتصف القرن التاسع عشر، ففي رواية «ويْ. إذن لست بإفرنجي» لخليل الخوري التي صدرت في عام١٨٥٩، وضع المؤلّف- الراوي تعليقات كثيرة على المتن السرديّ الذي شكّل قوام روايته، بل وضع مقدّمتين للرواية شرح فيهما مقاصده وأغراضه، وكان يتدخّل في النصّ شارحًا ومعلّقًا. وهو أمر نجده في الرواية العربيّة الثانية في تاريخ ذلك الأدب، وهي «غابة الحقّ» لفرنسيس مرّاش الحلبي التي ظهرت في١٨٦٥، ثمّ اطّردت تقنيّة السرد الكثيف في معظم السلسة الروائيّة التي تتكوّن من تسع روايات لسليم البستاني التي أصدرها بين ١٨٧١ و١٨٨٤، وتجلّت أيضًا في كثير من روايات «جورجي زيدان» بداية من العقد الأخير من القرن التاسع عشر إلى العقد الأوّل من القرن العشرين[2] .

على أنّ السرد الكثيف لم يكن وسيلة أساسيّة في التركيب السرديّ، إنّما جاء بصورة تعليقات خارجيّة حاولت توجيه الأحداث أو تفسيرها. إذ كان الاهتمام بالسياقات الخارجيّة للنصوص السرديّة، والتعليق عليها، يفهم على أنّه تأكيد على مصداقيّة الأحداث داخل النصّ. لكنّه أصبح ظاهرة لافتة للنظر، وجديرة بالاهتمام مع الاتجاهات التجريبيّة الحديثة بعد منتصف القرن العشرين، وتفضي بنا هذه الإشارات إلى فحص هذه التقنيّات، والوقوف على دورها في تركيب أبنيتها السرديّة والدلاليّة، وتحديد وظائف الرواة وتبادلها فيما بينهم، وكشف تداخل المستويات السرديّة، وهو ما يحيل على طرائق جديدة في السرد الروائيّ الحديث .

---

(١) ديدرو، جاك المؤمن بالقدر، ترجمة عبود كاسوحة، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٠، ص١٢-١٣ .

(٢) بحث هذا الموضوع في الفصل (٥) من الكتاب الرابع من هذه الموسوعة .

٣. الوجه والمرآة: البحث في متاهة السرد والتأليف:

بعد أن توارى «وليد مسعود» عن الأنظار بغموض محيّر، في رواية «البحث عن وليد مسعود» لـ« جبرا إبراهيم جبرا»، وأصبح مصيره مجهولاً لا يعرف به أحد من أصدقائه المقرّبين في بغداد، ظهر «جواد حسني»، وهو من شخصيّات الرواية، بمظهر المؤلّف الذي يعدّ كتابًا عنه يجمع فيه آثاره الأدبيّة، ويتطلّع إلى تدوين سيرته الشخصيّة والمهنيّة والثقافيّة بين فلسطين والعراق، معتمدًا في ذلك على ما كتبه وليد عن نفسه وعن أسرته، وما رواه أصدقاؤه عن علاقتهم به، بما في ذلك تجارب حياته مع نخبة من نساء المجتمع البغداديّ ورجاله، فتلك مادّة شاملة يمكن الاعتماد عليها في الكتابة عن شخص استأثر بدور ثقافيّ واجتماعيّ في بغداد حوالي منتصف القرن العشرين وما بعده.

أفصح «جواد حسني» عن رؤيته الكتابيّة «ها أنا اليوم قد جمعت أوراقي وهيّأت ملاحظاتي، وسأبدأ جاداً بدراستي، ترى هل سأبلغ نتيجة قطعيّة بشأن وليد؟ هل ثَمّة نتيجة قطعيّة في أيّ حدث في الحياة، دع عنك حياة إنسان كاملة؟ عليّ أن أغربل الحقائق والمعطيات، عليّ أن أعزل عنها التضليلات والتخرّصات والأوهام، عليّ أن أبلغ نهاية ليس فيها إلاّ أقلّ ما يمكن من التناقض. لكنّني، حرصًا على مسؤوليّة الباحث لن أفعل ذلك، حتى التخرّصات والأوهام، حول رجل ما لها أهميّتها: وإلاّ فلماذا اختُلقت؟ ومن أين جاءت؟ هل الوقائع دائمًا لا ماديّة ومحسوسة ومعقلنة؟ أليس ثَمّة في بعض الناس قوّة لا تعلّلها هذه الوقائع؛ لأنّها فيض ينابيع لا يحدّدها تشريع أو فعل أو مكان؟ القرائن لا تنسجم دائمًا، والتناقض قد يظهر في أدقّ الأجزاء.. .وهل وليد إلاّ حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاصّ وزماننا العامّ في وقت واحد؟ وأيّ زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا»[١].

شرح «جواد حسني» الطريقة التي سيتّبعها في تركيب المادّة التي تجمّعت

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠، ص٣٧٨-٣٧٩.

لديه حول شخصيّة «وليد مسعود» ، وهي مجموع كبير من الشهادات ، والوثائق ، والمذكّرات ، فضلاً عن وجهات نظر الشخصيّات التي اتّصلت به طَوال حياته ، وارتبطت به ، فنجح في جمع مادّة واسعة لبحثه ، وراح يفكّر في الأسلوب الأفضل في التأليف ليركّب منها صورة وليد مسعود ، كما رآها هو ، وكما رآها أولئك الذين كانوا على صلة بموضوع كتابه ، فلكي يؤلّف كتابًا ، جديرًا بالاعتبار ، ينبغي عليه أن يصرّح برؤيته ، ويسمح لرؤى الآخرين بأن تظهر في تضاعيفه ، وبأن يتيح الفرصة لظهور رؤية وليد مسعود نفسه من خلال الوثائق ، والشهادات الخاصّة به .

ظهر جواد حسني إثر اختفاء وليد مسعود ، باحثًا في كلّ ما يتّصل بشخصيّة عرفها ، وأعجب بها ، وانتهت الرواية ، دون أن يكتب الكتاب ؛ إذ شغل بطريقة تنسيق تلك المادّة دون أن يقوم بتحريرها ، فالتركيب الذي رآه مناسبًا لكتابه يعتمد على قاعدة سرديّة مرآوية حيث تعرض وجوه وليد مسعود في أعين الشخصيّات المحيطة به ، مثلما تعرض الشخصيّات في السياق الذي مثّلته حياة وليد مسعود ، فيكون وليد وأصدقاؤه مرايا متقابلة ، تكشف كلّ منها ما يظهر في الأخرى ، فلا يمكن الفصل بين السرد وموضوعه ، ولا بين الراوي والشخصيّات ، ولا بين المؤلّف ومادته السرديّة ، فمرونة البنية السرديّة التي اعتمدت عليها رواية «البحث عن وليد مسعود» جعلت الحكاية السيريّة للبطل تنبثق من سرود كثيفة قدّمها الرواة عن تجارب لهم مشتركة مع وليد مسعود ، باعتبارهم شخصيّات لها صلة به ، فكانت تودَع لدى جواد حسني الذي حاول أن يرتّبها بما يجعلها تفصح عمّا يرومه من تأليف كتاب سيريّ عن صديقه وأستاذه ، فالمتن السرديّ هو حاصل كلّ ذلك .

لكنّ القضيّة الأساسيّة التي سعى جواد حسني إلى تحقيقها ، هي إدراج وليد مسعود في سياق تاريخيّ واجتماعيّ وثقافيّ ، ليظهر مدى فاعليته في ذلك السياق ، ثمّ بيان النتائج التي ترتّبت على انسحابه المفاجئ من ذلك السياق . من الصحيح أنّ السياق الحاضن للأحداث هو عراق الخمسينيّات

والستينيّات من القرن العشرين، لكنّ المادّة السرديّة الخاصّة بوليد بدأت منذ أوّل عشرينيّات ذلك القرن، بداية بطفولته وصباه مترهّبًا، وانتهاء به رجل أعمال في بغداد، وهو على اتصال دائم بقضيّة شعبه الفلسطينيّ، ومن المرجّح أنّه اختفى، في نهاية المطاف، ليكون جزءاً من تلك القضيّة التي لازمته طَوال حياته، فلقد كان عصاميًا كيّف حياته لتكون مزيجًا من المتع والمسؤوليّات، فلم يسرف في الأولى حتى يكون فردًا منهمكًا بذاته دون سواها، ومنقطعًا عن غيرها، ولم يتخلّ عن الثانية بما يجعله رجلا عدميا بلا امتداد فكريّ أو سياسيّ، وربّما يكون ذلك المزج بين الحياة الشخصيّة والحياة العامّة مثار شبهة من طرف أولئك القائلين بأن الحياة بكاملها ينبغي أن تنصرف لأمر واحد، ولكنّ خطّة وليد مسعود لحياته كانت مختلفة، فقد نهل من الجانبين بحثًا عن توازن مفقود أحدثه المنفى، فلم يفلح في الحفاظ عليه إلى النهاية، إذ تجاذبته الأهواء الشخصيّة، كما تجاذبته المسؤوليّات الوطنيّة، فأفنى ذاته فيهما.

انصب اهتمام جواد حسني على البحث (في) وليد مسعود أكثر من البحث (عنه). ومع أنّ السؤال عن مصيره ظلّ أحد الشواغل المهمّة لجميع الشخصيّات، بما فيها المؤلّف، لكنّ كلّ ما تجمّع لديه من وثائق وشهادات إنّما دار حول فكرة مركزيّة واحدة، وهي: منْ هذا الرجل الذي انبثق في سياق عراقيّ مثخن بالسجالات الأيدلوجيّة والثقافيّة، ثمّ توارى عن الأنظار دون أن يترك دليلاً على مصيره النهائيّ؟ على أنّ مناسبة الحديث عنه كانت فرصة استثمرتها الشخصيّات للحديث عن أفكارها، وأذواقها، وتجاربها، فأصبح هو النافذة التي من خلالها انبثقت تلك الشخصيّات في فضاء السرد، مثلما كانت هي نافذته إلى العالم.

ومع أنّ وليد مسعود هو مركز التبئير السرديّ، إلاّ أنّ الشخصيّات المحيطة به نجحت من خلاله في الكشف عن حياتها ورغباتها ونزواتها ومواقفها، وبذلك تكون قد اندرجت في (تاريخ) وليد مسعود، كما اندرج هو في (تاريخها). وقد أشار جواد حسني إلى ذلك بوضوح، في قوله: «بعد أن يقول الأشخاص ما

يقولونه ، بعد أن يُبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ، ويخفون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه ، يبقى لنا أن نتساءل : عمّن هم في الحقيقة يتحدّثون؟ عن رجل شغل في وقت ما عواطفهم وأذهانهم ، أم عن أنفسهم ، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذي يطلّ من أعماقها ، أم أنّه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها ، ربّما هم أنفسهم لا يعرفونها؟»[1] هل كان وليد مسعود هو الوجه الذي ارتسم في تجارب الشخصيّات العراقيّة ، أم أنّها هي التي اندفعت من مرآة تجربته؟ من الوجه؟ ومن المرآة؟ وأين موقع الراوي من كلّ ذلك؟

اعتمد جواد حسني مادّة سرابيّة تكاد تضلل أيّ باحث ينتدب نفسه لتنسيقها ، وبذل جهدًا كبيرًا في تركيب حكاية وليد مسعود منها ، فكان أن سقط في متاهة تلتفّ طرقاتها ، وتتقاطع ممّراتها ، فلم يستطع أن يكمل الكتاب الذي جمع مادّته ، ورواها بنفسه ، أو ترك لشخصيّات أخرى أن تروي نيابة عنه ، فقد التزم الحياد ، وحاول أن يظهر بمظهر المؤلّف القادر على «منع التناقضات من الاصطدام» ، لكنّ خوف الحيرة ولذّتها تسرّب إليه ، «لم أخض في بحر الأوراق التي تملأ مكتبي بهديرها الصامت . من الغابة إلى البحر! السفر في كليهما كالسفر داخل المرايا ، مثير ومليء بالشراك ، ولئن كنت لأكثر من سنة حملت معي الغابة ، فإنّني الآن أحمل البحر أيضًا . لا أنام حتّى وأنا مرهق في ساعة متأخرة ، وهالة (زوجته) تحذّرني من التعود على حبوب النوم ، غير أنّها لا تعلم أنّ سعيي في العودة بالمركبات إلى أوليّاتها ، ومضاهاة الجزء بالجزء ، وتحديد الفجوات ، والتفتيش عن الضائعات التي قد تملؤها ، وكشف الثنايا المتواشجة بدلائلها الشحيحة الظاهرة ، والنفاذ أخيرًا إلى تلك المنطقة السحيقة المحكمة السدّ في الداخل ، حيث تفعل الدوافع دؤوبة كما يفعل النحل دؤوبًا في خلاياه ، هذه كلّها قد باتت إدماني الخفيّ الذي هو لذّتي الحقيقية ، والذي

---

(١) البحث عن وليد مسعود . ص ٣٦٣ .

أعجز عن التواصل به مع أحد ، كلّما دخلت مكتبتي بمفرديّ ، وأغلقت بابها عليّ دون عائلتي ، دون أصدقائي ، دون الناس كلّهم ، يتوحّد الكون في غرفة صغيرة ، مكتظّة اكتظاظ الغابة ، مائجة موج البحر ، وأتوحّد أنا فيه ، فاتّقد وأنقذف وأتهاوى في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انتشرت عنها ، وتطوّحت في فضاءات كون مجهول راعب رائع ، ولا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلاّ بعبارة عاجزة هنا ، وعبارة أعجز هناك»(١) .

بدت العلاقة بين المؤلّف والمادّة السرديّة علاقة خاصّة ، فشعر بأنّه يغطس في خضمّ بحر هائج ، يخيفه ولكنّه يغريه ، وبمقدار استغراقه فيه ، فإنّ تشعّباته تكاد تضلّله ، فكأنّه يدور في تلك المتاهة التي شقّها وليد مسعود ، وأدخل جواد حسني عنوة فيها ، فهل كان وليد مسعود يخطّط لذلك ، وهو يتعهد جواد حسني برعايته منذ البداية ، ليجعله مريدًا له قبل أن يكون أستاذًا جامعيًا متخصّصًا في علم الاجتماع؟ ثمّ ما أن يكمل دراسته حتى تزداد علاقته به ترابطًا «بعد حصولي على الدكتوراه ، توثّقت العلاقة فيما بيننا أكثر ممّا مضى ، فتكشّفت لي تفاصيل في حياته لا يتحدّث عنها إلاّ في ساعات من الاسترسال مع أقرب الناس إليه ، ووجدتني بعد قليل أنخرط في مجتمعه ، أدخلني فيه وليد وكأنّه يريد أن أكون مؤرخًا له ، وهو يعلم أنّه هو نفسه في الأصل غريب عنه»(٢) .

إدراج جواد حسني في «مجتمع» وليد مسعود مكّنه من استكشاف العلاقات التي ربطت أفراد ذلك المجتمع ، فوليد مسعود عاش وسط نخبة من المثقّفين والأكاديميّين والأثرياء والفنّانين والأدباء والنساء الجميلات ، وحينما غاب اختلّ توازن ذلك المجتمع ، وكأنّه كان الصخرة التي يجلسون عليها ، ويحتمون بها ، فما أن تسقط حتّى هم غرقى في بحر لا قرار له ، فتفجّرت كلّ

---

(١) البحث عن وليد مسعود . ص٣٦٤ .

(٢) م . ن . ص٤٢-٤٣ .

الخفايا والأسرار إثر اختفائه ، فقد ظهر ليمنح الحياة لمجموعة بدت خاملة ومجرّدة عن الفعل ، وبغيابه تركها تتخبّط بلا صخرة تلوذ بها . أراد جواد حسني تركيب صورة وليد مسعود في مرايا الآخرين ، لكنّ الصورة الكاملة له لم ولن تظهر أبدًا ؛ لأنّ الرواية اهتمّت بأجزاء من تلك الصورة التي ارتسمت أطياف منها فحسب ؛ فالشخصيّات كانت مشغولة بوضعيّتها الخاصّة ، فضلاً عن وضعيّة وليد نفسه . ثَمّة تدافع صريح في الاستئثار بالاهتمام بين من يروي ومن يروى عنه وحوله .

ظهرت تجارب الشخصيّات متوازية مع تجربة وليد مسعود ، وانتهى جواد حسني إلى الإقرار بأنّه أمام عالم مملوء بالتناقضات ، وكانت مهمّته تصفية الموادّ المتشابكة ، التي يمكن تصنيفها إلى عدّة أقسام وهي :

١ . أوراق وليد مسعود ، ومؤلّفاته ، وذكرياته ، ووثائقه ، وهي مادّة شديدة الأهميّة تروى غالبًا من وجهة نظره ، وتكشف منظوره الذاتيّ لنفسه ، وللعالم الذي يعيش فيه . ومن بين هذه الوثائق التسجيل الصوتيّ له باعتباره آخر ما أنجزه ، وهو يفجّر قضايا كثيرة ، ويلمّح إلى أسرار غامضة ، وفيه حديث مكثّف ، وغير مترابط ، عن نفسه وأسرته ، بسبب الانتقالات المفاجئة بين الأحداث دون مراعاة للترتيب الزمنيّ ، ويغطّي بإشاراته ورموزه حياة وليد منذ الطفولة الأولى حتى اللحظة الأخيرة التي قام بتسجيل صوته فيها على الشريط .

٢ . وثائق عثر عليها جواد حسني ، أو معلومات توصّل إليها ، أو ذكريات ربطته بوليد مسعود ، أو رسائل ومذكّرات الشخصيّات التي اتّصلت به ، مثل : مقاطع من أحاديث صَحفيّة ، ومذكّرات مريم الصفّار ووصال رؤوف ، ونصوص كتبها هو عن علاقات وليد بغيره ، منها «المزيج المرّ» وغير ذلك .

٣ . شهادات حيّة لمجموعة كبيرة من الشخصيّات أدلت باعترافاتها ، وعلاقاتها بوليد مسعود . وقد استأثر هذا القسم بموقع مهمّ ؛ لأنّه أضاء الأسرار المطمورة لوليد ولتلك الشخصيّات على حدّ سواء ، فحيثما ظهرت شخصيّة

فإنّما لتكشف عن سرّ ما ، أو تصوغ موقفًا ، أو تحلّل قضيّة . وقد كشفت الشهادات النسائيّة التي قدمتها : مريم الصفار ، ووصال رؤوف ، وجنان الشامر ، ورباح كمال ، وسوسن عبد الهادي ، عن ضروب من العلاقات العاطفيّة بينهنّ وبين وليد . فيما كشف الشهادات الرجاليّة التي قدّمها : جواد حسني ، وعامر عبد الحميد ، وإبراهيم الحاج نوفل ، وطارق رؤوف ، وكاظم إسماعيل ، وعيسى الناصر ، ومروان وليد مسعود ، عن جوانب متعدّدة من شخصيّة وليد مسعود : وليد طفلاً ومترهّبًا وفدائيًا وكاتبًا ومفكّرًا ورجل أعمال .

إلى ذلك فقد كشفت الشهادات والذكريات عن ميول أصحابها بالدرجة نفسها التي كشفت فيها عن شخصيّة وليد مسعود ؛ فالميول الشبقيّة عند مريم الصفار ركّزت على فحولة وليد وقواه الجنسيّة ، وميول طارق رؤوف النفسيّة جعلته ينظر إلى سلوك وليد مسعود من زاوية التحليل النفسيّ ، وميول كلّ من جواد حسني وكاظم إسماعيل الاجتماعيّة جعلتهما يركّزان الاهتمام على الجانب الاجتماعيّ في شخصيّته ، وبخاصّة في سياق تحليل مؤلّفاته . لكنّها ، بمجملها ، رسمت جانبًا من أفول الأرستقراطيّة العراقيّة ، وبداية ظهور الطبقة الوسطى ، بعد منتصف القرن العشرين ، ولجوء أصحابها إلى الفنون والآداب والأيدلوجيّات ، بديلاً عن حنين مبهم للماضي ، في رفض سياسيّ له بحجّة الميول الأيدلوجيّة الجديدة ، فكانت منظوراتهم متّصلة بالحراك الطبقيّ ، والأيدلوجيّ ، وكلّ شخصيّة كانت تنتج شخصيّة وليد مسعود طبقًا لفرضيّاتها ، وطبيعة رؤيتها لنفسها ، وللعالم .

أظهر تعدّد المنظورات وليد مسعود متعدّد الوجوه تحت مجهر التحليل من جميع جوانبه ، فتشكّلت صورته من نسيج معقّد التركيب مثّلته رؤى الشخصيّات ومواقفها الفكريّة . فلا تظهر سيرته حتّى هي مندمجة في سياقات مرتبطة بالظروف التاريخيّة التي عاش فيها . وقد تبادل وليد مسعود والشخصيّات المحيطة به الأدوار السرديّة ، فمرّة يكون هو المرآة التي يجد المتلقّي

فيها شخصيّات متزاحمة تريد الظهور بنزواتها ونزقها وأطماعها وتطلعاتها وحساسيتها وشهواتها وأسرارها ، ومرّة أخرى تُنضّد الشخصيّات كمرايا متعددة الأبعاد ، تكشف للمتلقّي خفايا وليد مسعود وسيرته وأفكاره . وهكذا يكون وليد راوية بنفسه لما يحدث له ولغيره ، فتنبثق حكايته الذاتيّة عبر منظوره الشخصيّ ، وبوساطة الأسلوب المباشر ، لكنّه سرعان ما يتوارى ، ويتيح للآخرين أن يرووا بأنفسهم ، ومن زوايا نظر مختلفة ما وقع لهم وله صلة به . وقد جعل التناوب في ممارسة الأدوار السرديّة الطرفين يتشكّلان من خلال رؤى الآخر .

ثمّ إنّ رواية «البحث عن وليد مسعود» ، تثير على مستوى التأويل ، مسألة جوهريّة تخصّ مفهوم «الهُويّة» باستخدام ثنائيّة الوجه والمرآة ، فهل الفلسطينيّ المنفيّ وليد مسعود ، هو الوجه الذي يحتاج إلى تعريف ذاته في مرآة الآخرين المحيطين به ، أم أنّه المرآة التي يحتاج الآخرون إليها للتعرّف إلى ذواتهم؟ فأيّهما الوجه الحقيقيّ؟ وأيّهما المرآة العاكسة؟ وعبر التأويل المضاعف تقترح الرواية سؤالاً أكثر أهميّة : هل الشخصيّات المحيطة بوليد مسعود هي المرآة العاكسة لقضيته الفلسطينيّة ، فتعطيها معنى في الواقع والتاريخ ، أم أنّه هو وقضيّته المرآة التي ظهر على سطحها الآخرون؟

جرى صوغ هُويّة «وليد مسعود» بوصفه منفيًا فلسطينيًا من خلاصة الروايات التي عرضتها الشخصيّات عنه ، مثلما صيغت هُويّاتها من خلال منظوره ، وعلى مستوى التأويل ، فلا بدّ من الأخذ في الحسبان سياقين ثقافيّين احتضنا الأحداث ، أولهما سياق عامّ مثّلته شخصيّات من نخبة المجتمع العراقيّ ، كانت على تماسّ مباشر معه منذ وصوله إلى بغداد في نهاية الأربعينيّات إلى أن اختفى في حوالي منتصف السبعينيّات ، وكانت تلك الشخصيّات النسائيّة والرجاليّة متباينة في جذورها الاجتماعيّة ، وميولها السياسيّة ، ومواقفها الثقافيّة ، وقد وجد ضالّته في مصاحبتها بوصفه غريبًا رمته الأحداث بعيدًا عن وطنه ، فتفاعلت معه في ضوء فهمها لشخصيّته وللخلفيّات التاريخيّة الفلسطينيّة التي جاء منها ، فلم تختزله إلى مجرّد منفيّ منبتّ الصلة

عن أرضه ، إنّما أدرجته في سياق حياتها وعملها ، وعلاقاتها ، ومصالحها ، وأفكارها ، وانتهى الأمر ، بأن انتدب جواد حسني نفسه ، وهو أحد تلك الشخصيّات ، ليستعيد تجربته في كتاب خاصّ عنه ، لم يحد عنه ، قائلاً «لا الذئاب ولا غير الذئاب ستثنيني عن الكتاب الذي أكتبه»[1] . وثانيهما ، سياق متقطّع مرتبط بحياة وليد مسعود ، وتجربته الفلسطينيّة ، ومحوره حياته الأسريّة ، وشذرات من تجاربه في فلسطين قبل النزوح إلى العراق ، وفيه ظهر شخصًا مقتلعًا على خلفيّة فقدان وطنه ، وتشرّد شعبه ، فلم يندمج ، بصورة نهائيّة ، بالسياق الأوّل ، وإن كان فاعلاً فيه ، فقد ظلّ مساره الفرديّ مرتبطًا بوطن مفقود ، وشعب مشتّت . وإذا كان السياق الأوّل بدا متماسكًا ومتّسقًا وقويًا ، فإنّ الثاني بدا متقطّعًا ، ظهر بصورة محطّات متباعدة من النواحي التاريخيّة والجغرافيّة .

أنتج السياق الأوّل شخصيّة وليد مسعود المثابرة والمفكّرة والحيويّة ، فيما أنتج الثاني شخصيّته المنقطعة الجذر ، وغير القادرة على الاندماج النهائيّ في المحيط الذي عاشت فيه ، فقد ربض في قلب التوتّرات بين سياقين عامّ وخاصّ . من الصحيح أنه كان يتفاعل معهما إيجابيًا كلّما اقتضى الأمر ، لكنّه كان ينكفئ على ذاته في مراجعات سرّيّة لا يصرّح بها لأحد ، ومنها قراره الأخير بالاختفاء . ومن أجل التعويض عن غياب الاتّساق المنتظم في حياته ومصيره ، كان يلوذ بمغامرات فكريّة ، أو جنسيّة ، أو يشترك في مهمّات قتاليّة في فلسطين ، أو أعمال ذات نفع عامّ لشعبه ، فلم يضع حدًا فاصلاً بين ذاته الفرديّة وذاته الجماعيّة ، فيكون بذلك قد تخطّى الدوغمائيّة العقائديّة القائلة بالانحباس ضمن نسق مغلق في حياته وأفكاره ، إنّما كان دائم العبور ، باحثًا عن التجارب الجديدة في حياته وأفكاره .

وجدت الشخصيّات العراقيّة في وليد مسعود جانبًا ممّا تفتقر إليه ، وهو

---

(١) البحث عن وليد مسعود ،ص٣٥٨ .

الانسلاخ من التقاليد الاجتماعيّة الرتيبة التي عرقلت ظهور الحرّيات الفرديّة ، فلاذت به للتعبير عمّا ينقصها بسبب ذلك ، فيما انخرط هو في سياقها ليجد معنى لحياته ، وتعويضًا عن فقدان وطنه ، فكان أن تشكلت هُويّته من سلسلة متضافرة من العلاقات مع الآخرين ، فهي التي صاغت لبّ تجربته ، ولكنّها من خلاله كانت تتطلّع أيضًا إلى تعريف نفسها ، كما كان يتطلّع هو من خلالها إلى تعريف نفسه . ومن المستحيل فصم الصلات بينه وتلك الشخصيّات ، لأنّ هُويّته انبثقت من مجموع رواياتها عنه ، وقضيّته تبلورت في سياق السرد من خلال ارتباطه بها ، على أنّه كان في الوقت نفسه المرآة التي انبثقت من عمقها تلك الشخصيّات ، فلم تتحدد ملامحها ، وتعرض تجاربها ، وتتبلور مواقفها الأيدلوجيّة إلاّ من علاقتها به . فظهر تكافل بين الشخصيّات بما يتيح لكلّ منها أن تلقي الضوء على الأخرى ، وتحدد ملامحها ، وتصوغ هُويّتها .

مثّل جواد حسني دور الوسيط المكيّف بين شخصيّة نموذجيّة في أفعالها وأفكارها ورغباتها ، وبين جماعة من الشخصيّات التي دارت في فَلَكِها ، فتزاحمت في السرد ثلاثة أدوار كبرى ، دور خاصّ بوليد مسعود ، ودور خاصّ بجواد حسني ، ودور خاصّ بالشخصيّات الأخرى ، فانصرف السرد إلى الاهتمام بكلّ ذلك ، فحكاية وليد مسعود لم تنبثق بشفافية ، إنّما جرى حجبها وراء الشخصيّات المحيطة به ، فجرى تعديلها من خلال منظوراتها ، وحينما انتهى أمرها إلى جواد حسني ، راح يعيد ترتيبها وفق الطريقة المناسبة في كتابة سيرة سرديّة وليد مسعود ، فقد انتحل دورين ، دور المؤلّف الضمنيّ الملازم للشخصيّة الرئيسة والعارف أكثر من سواه عنها ، والجامع لكلّ ما يتّصل بها من وثائق ومستندات كتابيّة وشفويّة ، ثمّ دور الراوي الذي يضفي رؤيته على كلّ شيء في العالم المتخيّل ، فكانت حركته حرّة بين الشخصيّات وبين الوثائق التي اجتمعت له . فعلى مستوى السرد كان جواد حسني هو المنخّل الذي نخّل كلّ شيء عن وليد مسعود ، ووضع خطة لإعادة تركيبه ، وعلى مستوى الحكاية كان وليد مسعود هو البؤرة المركزيّة التي استقطبت كلّ الأحداث فيها ، ومن

أجل الوصول إلى الحكاية ، فلا بدّ من المرور أوّلاً في السياق السرديّ الذي ابتكره جواد حسني .

٤. تداخل المستويات السرديّة:

لا يعرف السرد الكثيف مستوى واحدًا في تمثيل موضوعاته ، إنّما تتعدّد مستوياته طبقًا لتعدّد الرواة ، وطبقًا لتعدّد الشخصيّات ، وتقدّم روايات «مؤنس الرزّاز» لوحة شديدة التعقيد حول تداخل المستويات السرديّة ؛ فالعوالم المتخيّلة في رواياته تُبنى بتوجيه من تلك التداخلات التي تكسر الوهم ، وتنبّه المتلقّي إلى أنّه إزاء عالم لا يعرف الثبات والاستقرار ، إنّما التحوّل وتبادل الأدوار ، ولعلّ أهمّ سمة سرديّة يمكن ملاحظتها في روايات مؤنس الرزّاز هي أنّ الرواة يصرّحون برغبتهم الواضحة في صوغ المادّة السرديّة ، بما يوافق رؤاهم للأحداث ، وعلاقاتهم بها ، وفهمهم لمقاصدها ، ولهذا فهم مدفوعون في نوع من المشاركة إلى العمل على تصحيح مسارات السرد ، إلى درجة أنّ كثيرًا من رواياته امتلأت بسجالات حول الكيفيّة التي ينبغي فيها أن تركّب المادّة السرديّة .

وبدل أن تنبثق الأحداث بشفافية من وسط السرد ، فإنّ الرواة يعلنون عن حضورهم ورغبتهم في ترتيب تلك الأحداث ، وذلك يلفت الانتباه إلى أدوارهم ووظائفهم في تضاعيف النصوص الروائيّة . وتتواتر هذه الظواهر السرديّة في «أحياء في البحر الميّت» و«متاهة الأعراب في ناطحات السراب» و«اعترافات كاتم صوت» و«الشظايا والفسيفساء» و«سلطان النوم وزرقاء اليمامة» وغيرها . على أنّها تبدو مثيرة للاهتمام في الروايات الثلاث الأولى .

أفضى هوس الرواة في جعل السرد مضمارًا لأفكارهم ومواقفهم إلى تعكير صفو الشفافية السرديّة في روايات الرزّاز ، فلطالما تعرّضت الحكاية فيها للانتهاك ، بأنْ تصدّرت الاهتمام أحوال الرواة وانطباعاتهم ورؤاهم وتفسيراتهم وتأويلاتهم ، فيما لم تستأثر «الحكاية» إلاّ بأهميّة من الدرجة الثانية ، وقد اختزل هذا الاستبعاد الذي تعرّضت له الحكاية إلى مجموعة من الوقائع

المتناثرة ، وغالبًا ما عرضها الرواة بوصفها مجموعة من الأحداث المختلف حول ماهيّتها وكيفيّة وقوعها ، ولعلّ هذا بحدّ ذاته يُعدّ خروجًا على البناء التقليديّ في الرواية . لم تمتثل روايات الرزّاز لذلك البناء ، إنّما تمرّدت عليه في نوع من الانتهاك الصريح ، في كثير من الأحيان أصبح ذلك الانتهاك موضوعًا سرديًا أُفردَ له حيّز سرديّ خاصّ به ، وأسهم في ذلك انشطار الشخصيّات ، وتغيّر منظوراتها ، ففيما تظهر تلك الشخصيّات على أنّها جزء من الشبكة السرديّة ، نلاحظ سرعة انقلابها بحيث تصبح مصدرًا من مصادر السرد ، فالتمزّق في وعيها ، والضغط الخارجيّ الذي تتعرّض له ، وتغيّر أنساق العلاقات التي تربط بعضها ببعض ، جعلها تعيش وضعًا إشكاليًا ومأساويًا .

وعلى العموم ، فالشخصيّات الرئيسة في روايات الرزّاز يضايقها الازدواج في المواقف ، والانتماءات ، فهي تتّصل من جهة بنظم أيديولوجيّة شموليّة أخلصت لها باعتبارها مطلقة الصحّة ، وفيها الحلول الصحيحة والنهائيّة ، لكنّها وجدت نفسها ، من جهة ثانية ، ضحيّة خداع تلك الأيدولوجيّات ، ومسلّماتها الزائفة ، فيدفعها وعيها النقديّ بهذا التناقض إلى اصطناع يوتوبيات سعيدة ، بها تستبدل شعورها العارم بالخذلان واليأس . ومع أنّها لا تدّخر وسعًا في نقد البنيات الأيدلوجيّة السائدة ، لكنّها تلوذ بالعوالم المتخيّلة ، على أنّ الأفكار الشموليّة ما تلبث أن تداهم تلك العوالم السعيدة وتفسدها ، فتظهر الشخصيّات أمام هاوية المنزلق الأخلاقيّ الذي فرض عليها نتائج لا ترغب فيها . وكلّ هذا يفسّر حالات الانشطار التي تكون عليها الشخصيّات ، والتوتّر الواضح في أفكارها ، وتصوّراتها ، ومصائرها ، وتلعب هذه التغيّرات دورًا أساسيًا في تشويه الصفاء الذي ينتظره المتلقّي ، أي صفاء السرد بحالته التقليديّة حيث يتخلل العالم الخارجيّ نسيج السرد ، ويتجلّى من خلاله ، ويظهر في النصّ ، بوصفه مكوّنًا من مكوّناته .

تقدّم روايات الرزّاز سردًا مختلفًا ، فلا تكتفي بأن تكون مرآة ينعكس فيها العالم الخارجيّ ، إنّما تحرص على استثمار التعارضات الفكريّة ، والانتماءات

الأيديولوجيّة للشخصيّات، والمواقف الثقافيّة المتباينة، ودمج تلك المكوّنات الأوليّة بوصفها خلفيّات توجّه الشخصيّات، فتوظّف شذرات من ذلك العالم، وتعيد إنتاجه وتركيبه بما يوافق أنظمتها السرديّة، بيد أنّ التراسل مع ذلك العالم قائم، لكنّه تراسل لا يوقّره أكثر ممّا يكشف عيوبه ومصادراته وخدعه، ويبيّن أثره في تشويه البعد الأخلاقيّ للشخصيّات الروائيّة. ويشكّل الانزياح عن ذلك العالم، وتوجيه هجاء قاسٍ لبؤر العنف التي تستوطنه، ومحاولة تجاوزه إلى ابتكار عالم بديل، موضوعًا له مكانة مهمّة في تلك الروايات.

وللتعبير عن هذا التداخل بين ما يفترض المؤلّف أنّه عالم واقعيّ خارجيّ وعالم تخيّليّ سرديّ، يستعين بمجموعة من التقنيّات الأسلوبيّة في مجال السرد، وهي تقنيّات تعمّق درجة الإيهام من جهة، وتبدّده من جهة أخرى، فالشخصيّات تكون مرّة مشاركة في الأحداث، وتظهر مرّة ثانية راوية لها، وتظهر مرّة ثالثة خالقة للمتن السرديّ ذاته، وهذا التراكب في أدوار الشخصيّات يكشف عمق التحوّلات التي تجري لها أو حولها، وأحيانًا يضيء طبيعة الحيرة التي تكتنفها، وصعوبة الاختيار الذي ينبغي أن تختاره، كما أنّ ذلك التعدّد في أدوار الشخصيّات ووظائفها ينعكس على الحدث الروائيّ الذي تتفرّق وقائعه وعناصره، ويعاد تشكيلها في وعي الشخصيّات ذاتها، دون مراعاة للتعاقب الزمنيّ، وكأنّ ذلك الحدث قطعة من الفسيفساء المتنوّعة العناصر.

ويمكن دراسة تلك التقنيّات وبيان أثرها في صياغة البنية السرديّة، لأنّها تعدّ من الظواهر المتكررة في رواياته. وبالإمكان استخلاص تلك الظاهرة وهي تتدرّج من مناقشة قضيّة التجنيس الأدبيّ كما ظهرت في رواية «أحياء في البحر الميّت»، إلى قضيّة الخلق الفنّيّ وإشكاليّات بناء النصّ، كما تجلّت في رواية «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، وصولاً إلى مناقشة قضيّة التلقّي كما عُرضت في رواية «اعترافات كاتم صوت»؛ فقضايا البناء السرديّ وكلّ ما يتّصل به تشكّل جانبًا مهمًّا من المتون الروائيّة، وهي قضايا تجعل من سرده الروائيّ نموذجًا دالاً على السرد الكثيف في الرواية العربيّة.

تتداخل مستويات السرد في رواية «أحياء في البحر الميت» . ومن بين تلك المستويات يستأثر بالاهتمام مستويان ، أولهما : يمكن اعتباره مؤطّرًا خارجيًا تمثّله شخصيّة «مثقال طحيمر الزعل» . وثانيهما : ينبثق من ذلك المستوى ، ويعتبر مؤطّرًا داخليًا ، وتمثّله شخصيّة «عناد الشاهد» . ويتفرع المستوى الأخير إلى عدّة مستويات سرديّة . وفيما يخصّ المستوى الأوّل ، يظهر «مثقال» بوصفه قناعًا للمؤلّف ، ويقوم بمهمّة ترتيب ما خلّفه «عناد» من أوراق ، لكن سرعان ما يظهر أنّ «مثقال» نفسه ، إنّما هو شخصيّة من شخصيّات الرواية ، وكلّ صوت أو رؤية أو صيغة ، تستخدم في تعميق كيفيّة من كيفيّات النصّ أو تصويرها ، إنّما هي جزء من النصّ نفسه ، ومع أنّ التراسل بين المؤلّف والرواة قائم بدرجة أو بأخرى ، فإنّه لا يمكن اعتبار أيًا من الرواة على أنّه المؤلّف الحقيقيّ ، فالمؤلّف في نهاية المطاف كائن غير نصّيّ .

وتتحدّد وظيفة «مثقال» ضمن هذا المستوى في ترتيب جملة النصوص المتناقضة التي خلفها «عناد» ، فيمكن اعتباره مؤطّرًا خارجيًا يعود إليه الفضل في تركيب النصّ المتناثر الذي يفتقر للاتّساق والتجانس ، وبعد أداء هذه الوظيفة يتوارى «مثقال» ليظهر بوصفه شخصيّة من شخصيّات الرواية التي تركها «عناد» . وهنا يلاحظ أنّ السرد يتيح إمكانيّة كبيرة للتلاعب في المادّة الروائيّة ، بأن تتمرّد شخصيتة على وضعيّتها الأولى ، بوصفها شخصيّة في نصّ روائيّ داخل نصّ أوسع ، وتخرج مُدعيّة مهمّة ترتيب ذلك النصّ الأكبر ، وما أن تنتهي من ذلك ، حتى تعود إلى كونها شخصيّة في النصّ الأصغر . على أنّ هذا التداخل يبدو أقلّ إثارة من التداخل في المستوى الثاني الذي يتّصل بشخصيّة «عناد الشاهد» ، وهو شخصيّة روائيّة تترك مجموعة من الأوراق الشخصيّة ، تتضمّن أنواعًا من التأليف ، تذكّر بما أشرنا إليه عند «جبرا إبراهيم جبرا» قبل قليل ، وهي :

١ . رواية يكتبها «عناد الشاهد» باسم «عرب» أو «أعراب» .

٢ . سيرة ذاتيّة يكتبها «عناد الشاهد» .

٣ . ملاحظات يدوّنها «عناد الشاهد» عن شخصيّات لها صلة بعالمه ، مثل «أبو الموت» و«مثقال طحيمر الزعل» و«المشير» و«عبد الحميد» . .الخ .

انتدب «مثقال» نفسه لكتابة النصّ الكلّيّ الذي هو خلاصة الدمج الكامل بين مشروع الرواية ، ومشروع السيرة الذاتيّة والملاحظات المتفرّقة ، فنسبة النصّ سوف تكون إلى «مثقال» باعتباره الجامع لمكوّناته وخاماته الأوّليّة ، ولهذا اصطلحنا عليه بـ«المؤطّر الخارجيّ» ، لكنّ دوره لا يقصر على ترتيب النصّ ، إنّما يكشف آليّة تكوّن عناصره ، والكيفيّة التي قام بها «عناد» في إبداع تلك العناصر ، ويقدّم «مثقال» ذلك على أنّه يجب أن يتمّ بالطرائق الآتية :

١ . يقوم «عناد» بتسجيل هذياناته بآلة تسجيل حينما يكون نائمًا ، أو فاقدًا للوعي .

٢ . يدوّن «عناد» خواطره ، وتصوّراته ، وملاحظاته على جدران غرفته جوار السرير .

٣ . يقيّد «عناد» كوابيسه ، وأحلامه العجيبة ، على الورق إثر الاستيقاظ من النوم .

وسوف يقوم «مثقال» بدمج الهذيانات والخواطر والملاحظات والكوابيس ، ليجعل منها نصّ الرواية . وفي هذه المرحلة تطفو قضيّة جنس النصّ في وعي «مثقال» ، ومع أنّه جارى «عناد» في تسمية النصّ بـ«أعراب» بناء على رغبة «المؤلّف» ، إلاّ أنّه رجّح أن «القرّاء» سينقسمون فيما بينهم حول «جنس» أو «نوع» النصّ ، فمنهم سيراه «رواية مفتوحة» ، ومنهم سيتعامل معه على أنّه «ضدّ رواية» ، ومنهم سيعتبره مجرد «هلوسة» . وأخيرًا سوف تظهر فئة من القرّاء لا ترى في النصّ سوى «أوراق لا تدلّ على شيء» . أمّا «مثقال» نفسه ، فيرى أنّه نصّ أدبيّ اختلطت فيه «الرواية بالسيرة الواقعيّة بالهذيان بنقل كلمات الآخرين»[١] ؛ لأنّه لا يخضع لترتيب منطقيّ ، فمكوّنات النصّ وجدت في

(١) مؤنس الرزّاز ، أحياء في البحر الميّت ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، ص٧ .

أوراق مبعثرة، وتعذّر التمييز بين ما هو رواية، وما هو سيرة، وما هو ملاحظات خاصّة بأقوال الآخرين، فالترتيب النهائيّ، مهما انطوى على فوضى، إنّما قام به «مثقال» بوصفه مؤطّرًا خارجيًا للنصّ.

وعلى الرغم من ذلك فلا يدخر وسعًا في إبداء ملاحظات نقديّة حول النصّ الذي قام بجمعه وترتيبه، ولكنّه لم يجسر على التلاعب فيه حذفًا أو تغييرًا أو إضافة، ومع أنّه يرى حاجة النصّ إلى الاختصار، ففيه نعوت زائدة، وصور مكرّرة، ولكنّه لم يسمح لنفسه بالتدخّل لتنقيحه، اعتقادًا منه بأن أيّ حذف قد يلحق ضررًا بالمقاصد الأصلية للمؤلّف الذي هو «عناد الشاهد»[١]. تضاف هذه الملاحظات إلى ملاحظات «عناد» نفسه الذي ظهر باعتباره مؤلّف النصّ - الرواية، فقد أبدى آراءً وتعليقات حول نصّه[٢]. لكنّ الأمر الأكثر إثارة أتى على لسان «عناد»، وظهر في غلاف رواية «أحياء في البحر الميّت»، وهو يتوجّه بالكلام إلى «مؤنس الرزّاز» مبديًا تحفّظًا واضحًا تجاه الصورة التي ركّبها له، يقول «كنت أفضل لو أنّ مؤنس الرزّاز صوّرني شخصًا سويًا أليفًا، لكنّه أصرّ على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد، وهذا الوطن السعيد، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته، وتختلط بها شأنها شأن كوكتيل الأزمنة، والأمكنة، التي صوّرها».

تعمّق المستويات السرديّة التي أشرنا إليها وهمًا لدى المتلقّي، فهو لا يميّز بين رواية «أعراب» لعناد الشاهد ورواية «أحياء في البحر الميّت» لمؤنس الرزّاز، فالأولى تشكّل لبّ الثانية، والثانية هي التي تمنح الشرعيّة السرديّة للأولى، لأنّها الإطار الذي تنبثق منه، وتنتظم في داخله، فيما يبدو النزاع الرمزيّ قائمًا بين ثلاثة من المؤلّفين، كلّ منهم له حقّ ادعاء نسبة الرواية إليه: عناد الشاهد ومثقال طحيمر الزعل ومؤنس الرزّاز، ويفضي بنا هذا إلى القول، استنادًا إلى

(١) أحياء في البحر الميّت. ص ١٧٩ - ١٨٠.

(٢) م. ن. ص ١٤٩ - ١٥٠.

الترتيب النصّيّ المتعدد المستويات، إلى أنّ «عناد الشاهد» هو صاحب «النصّ»، و«مثقال طحيمر الزعل» هو صاحب «الخطاب»، ومؤنس الرزّاز هو صاحب «الأثر»، آخذين في الاعتبار أنّ النصّ هو اللبّ الذي يكون حقلاً للبحث الدلاليّ، والخطاب هو المدوّنة القابلة للتأويل، فيما الأثر هو الخلاصة الكلّيّة النهائيّة القابلة للوصف والتحليل.

أمّا في رواية «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، فيذهب الرزّاز بعيدًا في صوغ نوع من السرد الكثيف الذي تثار فيه جملة من القضايا الخاصّة بالسرد الأدبيّ وتقنيّاته، واللجوء إلى ذلك لا يمكن اعتباره، بأيّ شكل من الأشكال مجرد ألاعيب سرديّة لا دلالة لها، إنّما يتّصل بالبناء العامّ للرواية، وهو لصيق بالمعنى الخاصّ بها، وله أهميّة استثنائيّة في النصّ، وكما كنّا قد رأينا في رواية «أحياء في البحر الميّت»، فإنّ رواية «متاهة الأعراب» يتفاعل فيها مستويان سرديّان: مستوى أوّل يعنى بأسرة «حسنين» بكلّ ارتباطاتها، وعلاقاتها، وتاريخها، وبخاصّة متابعة حلم «الأب» بأن يتجاوز الانتماء القبليّ التقليديّ، إلى انتماء الأحلام، أي الانتماء إلى «عشيرة تربط أفرادها الأحلام الكبيرة لا الدماء، والنسب»[1]. وترد التفاصيل الخاصّة بذلك، والنتائج التي ترتّبت على فشل ذلك الحلم، ومصائر الشخصيّات التي تدور في أفق الأسرة الكبيرة، ابتداء بالجدّ مرورًا بالأب الحالم، طبيب الفقراء، المناضل والسجين، وصولاً إلى الابن «حسنين» المتمزّق بين انتماءين، الذي بسبب ذلك التمزّق والازدواج بدأ بالانشطار إلى أكثر من شخصيّة.

وينبثق المستوى الثاني من وسط الأوّل، وتمثّله «الرواية» التي يكتبها «حسنين» من الداخل عن نفسه وتجربته وأسرته وعالمه. وفيما يظهر «حسنين» شخصيّة في المستوى الأوّل، يظهر بوصفه مؤلّفًا روائيًا في المستوى الثاني.

---

(١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٦، ص ١٣.

وفيما يكشف المستوى الأوّل الأبعاد الخارجيّة للشخصيّات وعالمها الواسع وعلاقاتها اليوميّة ، يكشف المستوى الثاني الأبعاد الداخليّة للشخصيّات ، لأنّ «الرواية» التي يكتبها «حسنين» تسعى إلى إضاءة الأبعاد الجوّانيّة لها ، وبخاصّة شخصيّة «حسنين» نفسه الذي يلوذ «بقرية صحراويّة نائية ، تقوم قرب مقبرة غبراء»[1] .

في هذا المكان المنقطع عن عالم الشخصيّات الأخرى ، يبدأ «حسنين» نسج روايته المعبّرة عن منظوره الذاتيّ لذلك العالم . وهو لم يلجأ إلى هذا الاختيار الصعب إلاّ بعد أن ولج «مدار اليأس من تفسير هذا العالم . . وتغييره» ، بعد أن أحرقت «بلقيس» نفسها . وهنا يصعب القول بأن «حسنين» بدأ يعيد صياغة ما حدث له في عالمه ، إنّه ، في الحقيقة ، بدا يبتكر عالمًا آخر على تخوم العالم الأوّل ، إنّه متّصل به ، ومنفصل عنه ، في الوقت نفسه ، فهو يستمدّ منه بعضًا من مكوّناته ، لكنّه يعرضها بكيفيّات مختلفة ، وبمقاصد مغايرة ، يقول : «بدأت أصوغ عالمًا بديلاً ، أفكّك العالم القائم ، وأصوغ البديل من خلال «عمل» لا سيطرة لأحد عليه سواي . أنا ظروفه الموضوعيّة . . أنا ظروفه الذاتيّة . .أنا لحظته الحرجة . تحت ضربات شمس وحشية جهنميّة كنت أصوغ هذا العالم البديل ، وأنسج خيوطه ، اللفح الناريّ يضربني على رأسي . . وأنا أصوغ ، أصوغ ، أصوغ . ومثل خُلد الحقول رحت أنبش أنفاقًا في حقول الأزمنة ، تواريت عن الناس في هذه القفار ، اعتزلت العالم العصيّ على التواصل معي ، وعكفت على إقامة معمار «عملي» الجديد ، وعالمي البديل»[2] .

عجز «حسنين» عن التواصل مع عالم مملوء بالخداع والنميمة والأكاذيب والأوهام ، ووجد نفسه منقسمًا بين منظومات قيميّة متعارضة ، ولتجاوز هذه الازدواجيّة المفروضة عليه ، اختار أن يمضي في طريق مختلف ، طريق يعبّر فيه

---

(١) متاهة الأعراب في ناطحات السراب . ص ١٩٤ .

(٢) م . ن . ص ١٩٤ .

مجازيًا عمّا عاشه حقيقة ، لقد أفضى به فقدان التوازن إلى اللجوء إلى ضرب من التعبير التخيّليّ ، بوساطة «رواية» يعبّر فيها عمّا لا يمكن التعبير عنه صراحة ، أو في الأقلّ يعيد رواية الوقائع كما يتصوّرها هو . على أنّ عزلته ، وضيقه ، وقلقه ، وخوفه ، جعله يركّب عالمًا تخيّليًا آخرَ إلى جوار العالم «التخيّليّ» الذي هو جزء منه ، إنّه مدفوع برغبة متأجّجة لأن يكون سيّدًا متفرّدًا في هذا العالم الجديد ، «كان عليّ أن أبدع حلمي ، أن أصوغ وهمي ، أن أصوّر بطولة أسيطر على ظروفها ، وأعدّ مسرحها ، وأهيّئ وقائعها ، فلا تتدخل ظروف موضوعيّة أو ذاتيّة خارجة عن إرادتي لتفسد ما بنيت»[1] . ومضى في تأكيد رغبته هذه : «هربت من الناس ، والمؤسسات ، والعالم الخارجيّ ، ولُذت بهذه العزلة ، وهذه الحماسة المجنونة لإقامة أسطورتي الخاصّة ، أبطالي أنا ، نصّي أنا ، أدواري أنا : مسرحيّ أنا»[2] .

لا يمكن فهم هذا الإلحاح الذي عبّر عنه «حسنين» إلاّ في ضوء حالة الإقصاء التي تعرّض لها ، فجعلته يستبدل بعالمه الأوّل هذه الصحراء القفر . إنّه يريد أن يعيد رواية الأشياء كما ينبغي لها أن تحدث ، وليس كما رويت ، ومن ذلك فهو يريد أن يركّب الصورة الحقيقيّة لجدّه الأوّل «آدم الحسنين» ، تعبّر عن حقيقته ، وتضع في الاعتبار بطولته ، ولهذا ينصرف «حسنين» إلى جمع مكوّنات عالمه النصّيّ وينسجها ، سعيًا إلى إدخال عنصر البطولة التراجيديّة التي غابت عن عالمه الواقعيّ ، والمقطع الآتي يعبّر بأفضل ما يكون عن هدفه : «رحت أَشيد هذا العالم المدهش- عالم البطولة المفجعة- لَبِنةً لَبِنة ، أحفر في أعماقي أنفاقًا كما لو كنت أقيم منجمًا ، وجعلت أصوغ شخصيّات هذا «العمل» كما أشاء ، أتلاعب بمصائرها وملامحها كيفما أردت . .حياة جديدة تنفتح أمامي يخرج فيها الوهميّ من الواقعيّ ، ويدخل اللاشعوريّ في

---

(١) متاهة الأعراب في ناطحات السراب . ص ١٩٥ .

(٢) م . ن . ص ١٩٥ .

الشعوريّ ، كنت أدفع أبطالي (القدامى-الجدد) إلى أدوار حلمت بأن ألعبها أنا . كنت أشبه بضحيّة خدعها عالمها ، فانقلبت إلى طاغية يصوغ عالمها الخاصّ ، ليسيطر هذه المرّة على ظروفه وتفاصيله ، حتى لا يبقى للخذلان منفذ ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقّة ، ويمنعهم من الخروج عن النصّ ، والسيناريو ، وشروط الإخراج»[1] .

ثمّ كشف «حسنين» عن البطانة القلقة لمشاعره ، والحوافز التي دفعته إلى كلّ هذا ، «كانت هذه العمليّة- صياغة عالم جديد على أنقاض عالم خذلني- أشبه بولوج سلسلة من الأحلام ، أحلام أنقذتني من يأس مظلم ذي نفق لا يؤدي سوى إلى هاوية الانتحار . كان ينبغي أن أحيا . كان ينبغي أن أقصّ . هكذا بدأت بصياغة عالم أسيطر عليه ، بعد أن عثرت على نفسي شبحًا في عالم وجدت ظروفي الذاتيّة أنّها متضاربة مع ظروفه الموضوعيّة»[2] . وتأتي المفارقة حزينة حينما يلوذ «حسنين» ، وهو المؤلّف الروائيّ بالعزلة بحثًا عن إعادة التوازن ، إذ فوجئ بأنّ شخصيّاته تتمرّد عليه ، ولا تنصاع لإرادته ، ولا تذعن لرغبته ، إلى درجة تصبح البطولة بالنسبة إليهم هي : التمرّد على الأدوار التي رسمها لهم ، فكأنّ التمرّد بالخروج على النصّ الذي صاغه هو «رسالتهم الكبرى» . فيصاب بصدمة شديدة ، تشلّ تفكيره ، ويجد نفسه في عزلة وسط الوحشة المظلمة ، ويتّخذ قراره بالانتحار . وقبل أن يُقدِم على تنفيذ ذلك القرار يقرأ مسَوّدات روايته التي ستندرج في سياق النصّ الأوّل ، ويظلّ يبدي تعليقات كثيرة حول شخصيّاته ، وأحداث روايته ، وعالمها الفنّي[3] .

ظهر التعارض السرديّ بوضوح في المستويين اللذين يكوّنان رواية «متاهة الأعراب» ، إنّه تعارض يستمدّ دلالته من العلاقة الملتبسة بين نسق القيم

---

(١) متاهة الأعراب في ناطحات السراب . ص ١٩٦ .

(٢) م . ن . ص ١٩٦ .

(٣) م . ن . انظر على سبيل المثال ص ٢٥٢ ، ٢٦٣ ، ٢٨٢ ، ٢٨٩ ، ٣٦٠ .

المتحكّم في العالم الأوّل، الذي ينخرط فيه «حسنين» على أنّه شخصيّة تمارس دورًا وسط منظومة من الشخصيّات، ونسق من القيم البديلة التي يودّ «حسنين» أن يبذرها في العالم التخيّليّ النصّيّ الذي شرع في ابتكاره، بعد أن انشقّ عن العالم الأوّل، إلاّ أنّه سرعان ما يكتشف أنّ الآفة التي نخرت مقوّمات العالم الأوّل هي ذاتها التي انتقلت إلى العالم الذي خلقه، إنه: من جهة الاستبداد وسوء التفاهم والعنف، ومن جهة أخرى التطلّع إلى تغيير كلّ شيء، وكما خرج «حسنين»على العالم المتخيّل الذي كان عنصرًا في تكوينه، لأنّه رفضه، فقد خرجت شخصيّاته هو عن عالمه للأسباب ذاتها.

تكتسب دلالة السرد أهميّتها في هذه الحركة الدائريّة المرآويّة، حيث يُفضح كلّ شيء، لأنّه يتمرأى في الآخر، فتتقابل الصور المجازيّة بين عالمين كلاهما مجازيّ، وكلّ منهما يعمّق معنى الآخر، ويفضح مصادراته؛ فانشطار الشخصيّات في الرواية وحركتها بين المستويَين إنّما هو جزء من اللعبة السرديّة، إذ كلّ شيء يكمّل الشيء الآخر، ويعارضه في الوقت نفسه. وهذا الأمر هو الذي جعل سياق السرد متكسّرًا، فالتعليقات والشروحات والتدخّلات التي تقتحم ذلك السياق، تنبّه المتلقّي إلى أنّه بإزاء عالم يُراد منه أن يؤدّي وظيفة تنشيط ذهنيّة، بدل الوظيفة الترويحيّة التي تجهّزنا بها السرود التقليديّة.

وهذه الإشارة الخاصّة بأمر إدخال «المتلقّي» في إنتاج الدلالة السرديّة، والمشاركة في صنع الأحداث، وتنقيح الوقائع، والتدخّل في مسار الحكاية، تقودنا إلى الوقوف على ضرب آخر من ضروب السرد الكثيف، وهو ما نجده في رواية «اعترافات كاتم صوت». ففي هذه الرواية عرض الرزّاز نمطًا آخر من أنماط التداخل السرديّ، ومع أنّ متن الرواية يتركب من خليط النبذ والشذرات التي يتناوب ظهورها على التعاقب، وهي إمّا تصوّر «الختيار» و«الصغيرة» و«المرأة» وهم يمضون رتابة حياتهم رهن الإقامة الجبريّة، حيث الانقطاع عن العالم الخارجيّ، إلاّ من صوت الابن «أحمد» الذي يصل إليهم متقطّعًا بسبب المراقبة الشديدة مساء كلّ خميس، أو أنّها تصوّر اعترافات «كاتم صوت»، وهو يبوح إلى سلافة

الصمّاء بسيل من الهذيانات المتقطّعة حول مهمّته ، أو أنّها تتّصل باعترافات الصغيرة حين تفلح في مغادرة مكان الإقامة الجبريّة . وعلى الرغم من أنّ هذه هي المكوّنات الرئيسة للنصّ ، إلاّ أنّ المؤلّف يضيف إلى روايته «ملحقًا» ينعطف بالسرد إلى اتجاه آخر ، فينقل موضوع النصّ من كونه فعلاً خاصًا بأشخاص داخل نصّ سرديّ إلى كونه موضوعًا خاصًا بـ«المؤلّف» و«القرّاء» .

يتحاور في الملحق صوتان هما «صوت المؤلّف» و«صوت القارئ» ، وموضوع الحوار هو الرواية التي أنجزت من قبل بما فيها من أحداث وشخصيّات ، فيقدّم «صوت المؤلّف» جانبًا من الخلفيّات الخاصّة بالشخصيّات الأساسيّة في الرواية ، ويخبر «صوت القارئ» بأن هنالك فصولاً لم يكتبها ، فتسبّب هذه الملاحظة مفاجأة لدى «صوت القارئ» ، الذي يقترح تغيير مصائر الشخصيّات ما دام النصّ لم يكتمل بعد ، فيقول : «لا أرغب في مقتل أحمد والأمّ الصغيرة لم تصل ، اسمح لي أن أشاركك الكتابة ، وأقترح إنقاذ الصغيرة على الأقلّ من كاتم الصوت»[1] .

لكنّ «صوت المؤلّف» يبدي اعتراضًا على هذا الاقتراح ، فلديه تفسير لمصائر الشخصيّات في روايته ، «أريد أن أقول إنّ الأسرة كلّها قد تعرّضت للتصفية ، فامّحي اسم الأسرة من صفحات التاريخ ، ودليل الهاتف» . ويبدو هذا التفسير مقنعًا جزئيًا لدى «صوت القارئ» ، لكنّه ما زال يلحّ في إغناء الحالة التي تفضي بالشخصيّات إلى نهاياتها ، ويتقدّم باقتراحه الآتي : «إذن أستحدث فصلاً يصوّر فيه الختيار ، وهو يقرأ على الصغيرة درسًا من التاريخ ، مثلاً قتل جماعة معادية للحسين ثمّ الحسن والتنكيل بعائلة عليّ ، ولتصوّر الصغيرة ، وهي تنتحب بشدّة ، وقد تأثّرت بهذا الدرس ، ورأت في مصير أبناء عليّ . .مصيرها . .بذلك ، تكون قد أوحَت لنا بما تريد ، دون أن تعرّضها للقتل» ، ويجد «صوت المؤلّف» في

---

(١) مؤنس الرزّاز ، اعترافات كاتم صوت ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ،١٩٩٢ ، ص٢٢١ .

هذا الاقتراح نوعًا من الإغراء ؛ لأنّه يعمّق البعد الإيحائيّ والرمزيّ لروايته ، فيقول «سأفكّر في الأمر» .

وحينما يلفت «صوت القارئ» انتباه «صوت المؤلّف» إلى أنّ مصير سلافة أو سلفيا في الرواية غير معروف ، وما هي الأسباب التي دعتها للعمل في الملاهي والحانات ، يكون جواب «صوت المؤلّف» هو «لكم أن تملؤوا الفراغات» . ولا يتردّد «صوت القارئ» من اقتحام النصّ ، وإشباع الفراغات التي أشار إليها «صوت المؤلّف» فيقول : «أنا أتخيّلها صبيّة من الجزائر ، شاركت في الثورة ، قبض عليها الفرنسيّون وعذبوها تعذيبًا وحشيًا ، ففقدت حاسة السمع ، بعد الاستقلال صدمت بالواقع ، وجدت أنّها قد فجعت بأحلامها ، أحسّت بالاغتراب ، لجأت إلى فرنسا ، واحترفت العمل في الملاهي»[١] .

وفي هذه المرحلة من الحوار تظهر مجموعة أصوات لقرّاء آخرين ، يظهر عشرة قرّاء ، ويشرعون جميعًا في ملء الفراغات التي تركها المؤلّف ، وتقودهم تصوّراتهم ، وآراؤهم ، واقتراحاتهم إلى ضرورة تغيير كثير ممّا ورد في الرواية ، إلى ذلك فإنهم يقترحون تفسيرات متعدّدة لأفعال الشخصيّات ، وتتعالى أصواتهم ، وهم منهمكون في فوضى التأويلات المختلفة ، وأخيرًا يظهر «صوت المؤلّف» وقد اتّخذ «هيئة الجدّ ، والاستعداد ، والوقار لمناقشة كلّ هذه المسائل ، ولكنّه في أعماقه الخفيّة ، كان يكركر فرحًا (بخبث ومكر) ، لأنّه وجد أخيرًا عشرة قرّاء يقرؤون روايته»[٢] .

نقل الرزّاز القضيّة المعروضة في رواية «اعترافات كاتم صوت» ، إلى ما يعتقد أنّه خارج نصّ الرواية ، بحيث جعلها موضوعًا للنقاش بين عموم القراء ، وهذه اللعبة السرديّة المفاجئة ، تفتح الأفق العامّ أمام مزيد من التأويلات ، وعلى الرغم من ذلك فإنّ «صوت المؤلّف» و«أصوات القراء» لا يمكن أن تؤخذ إلاّ باعتبارها

---

(١) اعترافات كاتم صوت . ص ٢٢١ .

(٢) م . ن . ص ٢٢٤ .

مكوّنًا من مكوّنات النصّ نفسه ، على أنّ كلّ ذلك سينشّط من القوّة التخيّليّة للمتلقّي الذي يجد أنّ السرد ينفتح على نهاية غير متوقّعة ، فيصبح التراسل بين الرواة والشخصيّات داخل النصّ قائمًا مع المؤلّف والقراء من خارجه . وهنا سيعيد المتلقّي النظر في قناعاته وتصوّراته ؛ لأنّ كلّ شيء في النصّ أصبح رهن الاحتمالات ، والقراءات المتعددة ، والتأويلات التي يصار إلى ترجيح بعضها استنادًا إلى قرائن مبثوثة في النصّ . وسوف يكشف الاقتحام المباغت الذي يقوم به «صوت المؤلّف» و«أصوات القراء» الإمكانيّة التي يجوز أن تمارسها «القراءة» للنصوص السرديّة ، إنّها الإمكانيّة التي تتعدّد على وفق تعدّد المنظورات ، بما يكسب النصّ مزيدًا من الإيحاء ، ويضفي عليه فائضًا من المعنى الذي تستثيره القراءة في تضاعيف النصّ .

٥ . الراوي والحكاية: علاقات متشابكة:

اهتمّ «أمين معلوف» في كثير مِن رواياته بالعلاقات المركّبة بين الراوي والحكاية ، ومن ذلك أنّ الراوي يوهم المتلقّي بأنّه يضع نفسه في موقع وسط بين الباحث عن «الحقيقة التاريخيّة» والصانع الماهر لـ«الحقيقة السرديّة» . ثمّ يسعى إلى تأكيد ذلك بتدخّلاته الكثيرة ، سواء بتعميق الاستجوابات التي يقوم بها عبر لقاءاته مع الشهود المباشرين ، أو بمناقشة الوثائق والبحث في تفاصيلها ، ومقارنة محتوياتها والتدقيق في الوقائع التي تحيل عليها ، والترجيح فيما بينها ، فيظهر الراوي بمظهر الباحث المدقّق الذي يسأل ، ويستجوب ، ويقلّب صفحات التاريخ ، ويتعقّب مصادر موضوعه بصبر ودأب ظاهرين .

تنبثق الحكاية من عمق سيل من الإعاقات السرديّة ، وكأنّها أفعى ملتوية حول نفسها قبل أن تنبسط وتزحف بين صخور لا تلبث أن تعوق حركتها ، لكنّها تتقدّم ببطء . ويقوم الراوي بتنسيق العناصر المشكّلة للحكاية ، ويربط فيما بينها ، فيقدّم ويؤخّر باحثًا عن الدور الأفضل الذي تقوم به الوثيقة المكتوبة أو المسموعة في إغناء الحكاية . فيدرج الراوي نفسه في سياق الأحداث ، إمّا

بوصفه شاهدًا أو باحثًا أو مدقّقًا أو مستجوبًا أو مشاركًا فيها . وتظهره الأدوار المتعدّدة باحثًا في قضيّة خاصّة ، فيروم الوصول إلى قناعات ذاتيّة ، فتتشكّل وجهة نظر المتلقّي استنادًا إلى موقف الراوي ، فمنظوره للأحداث ، وعلاقته بها ، وترتيبه لها ، ثمّ تفسيره وتأويله لبعضها ، تجعل المتلقّي يتساءل عمّا إذا كانت تلك الأحداث واقعيّة أم تخيّليّة؟ وقد يلجأ المتلقّي بسبب نوع العلاقة بين الراوي والأحداث إلى توهّم المطابقة بين الراوي والمؤلّف ؛ لأنّهما يتماهيان بعضهما في بعض أحيانًا ، حينما يبرزان شهودًا على حقائق التاريخ . على أنّ ذلك التوهّم يعمّق البعد السرديّ لروايات معلوف ، ويغذّيها بالتخيّل التاريخيّ ، ويجعل منها مدوّنات ثقافيّة تشهد على حقب التاريخ الماضية .

يمكن الوقوف على روايتين من روايات معلوف ، وهما «صخرة طانيوس»[١] و«سلالم الشرق»[٢] ، لبيان أنساق العلاقات السرديّة المقامة بين الراوي والحكاية ، والكيفيّة التي تتضافر بها عناصر الأخيرة ، وهي : الأحداث ، والشخصيّات ، والخلفيّات الزمانيّة والمكانيّة ، لأنّ «التحقيق السرديّ» الذي يقوم به الراوي يجعل تلك العناصر تتدفّق من مصادر كثيرة ، إلى درجة يصبح فيها النصّ ميدانًا للمضاهاة بين المصادر والتفاضل فيما بينها . ومن المفيد التأكيد أنّ هاتين الروايتين حرصتا على تكوين حكايتيهما على خلفيّة غير مباشرة من أحداث الحرب الأهليّة اللبنانيّة ، مع أنّ أحداثهما السرديّة لا صلة مباشرة لها بالحرب ، ولكن ، فيما تتيح فوضى الحرب لـ«أوسيان كتابديار» مغادرة المصحّ العقليّ الذي احتجز فيه طوال عشرين سنة ، فإنّ الراوي الذي يطابق نفسه بـ«طانيوس» يجلس على صخرته ، وينظر إلى الأفق حيث البحر يناديه لمغادرة البلاد كما غادرها مضطرًا من قبلُ «طانيوس» .

---

(١) أمين معلوف ، صخرة طانيوس ، ترجمة جورج أبي إصبع ، بيروت ، منشورات ملف العالم العربيّ ، ١٩٩٤ .

(٢) أمين معلوف ، سلالم الشرق ، ترجمة منيرة مصطفى ، دمشق ، بترا للطباعة والنشر ، ١٩٩٦ .

وعلى هذا فالحرب هي التي تمكّن «أوسيان» في «سلالم الشرق» من مغادرة البلاد والالتقاء بزوجته «كلارا إيمدن» القادمة من «حيفا» ، للقاء في «باريس» بعد أن احتجزه أخوه لعقدين من الزمن في مصحّ عقليّ ، أمّا الراوي الذي يقوده البحث في سرّ تحريم الاقتراب من «صخرة طانيوس» إلى كشف أهوال الحروب في جبال بلاده في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر ، فإنه وبتلميح رمزيّ يخرق «المعتقد» الشائع ، و«القَسَم» الذي يقسمه الأبناء أمام آبائهم بعدم الجلوس على صخرة «طانيوس» ، ويكون على دراية أكبر بالأسباب التي دعت «طانيوس» للخروج .

وفي الروايتين ، سواء بالتصريح في «سلالم الشرق» أو بالترميز في «صخرة طانيوس» ، يكون الراوي ابن البلد أو «الضيعة» التي تدور فيها الأحداث ، فهو ، بشكل من الأشكال ، جزء من الحالة التي تحتضن الحكاية في الروايتين ، وعلى هذا ، فكون الراوي يعيش في باريس في «سلالم الشرق» ، لا يمنعه من استحضار صورة بيروت في الخمسينيّات ، حينما كان ، ولمدة طويلة ، جزءاً منها ، أمّا وجوده في قرية «كفر يقدا» ، فيمكّنه من التنقيب في ماضي قريته ، للكشف عن تاريخها ، وأساطيرها ، وأسرارها .

اختار الراوي في «صخرة طانيوس» مجموعة كبيرة من المخطوطات والملاحظات واليوميّات والشهادات ، فضلاً عن المرويّات الأخباريّة المتداولة في القرية ، لينتهي منها إلى صوغ المادّة السرديّة للرواية ، وهو الأمر نفسه – ولكن بأقلّ ما يمكن من المصادر – الذي قام به الراوي في رواية «سلالم الشرق» . اقتضت المادّة السرديّة في الرواية الأولى العودة إلى عدد كبير من المصادر ، ففيها مسح شبه تاريخيّ للأحداث في لبنان خلال النصف الأوّل من القرن التاسع عشر في الرواية الأولى ، فيما اقتصرت الرواية الثانية على أفول عائلة «حَكَمَت الشرق طويلاً» . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، فإنّ الحقبة الزمنيّة التي تفصل بين الراوي وما يروي تقارب قرنًا ونصفًا في «صخرة طانيوس» فيما توفّر الأحداث في «سلالم الشرق» لقاءً مباشرًا بين الراوي والشخصيّة الرئيسة ،

فيكتفي بلقاء استغرق ثلاثة أيّام يدعم بما تحتويه مُفكّرته الشخصيّة ، واستجوابات سريعة مع شخصيّات في الجنوب الفرنسيّ لمعرفة حقيقة مشاركة «أوسيان» في المقاومة الفرنسيّة ضدّ النازيّين إبّان الحرب العالميّة الثانية .

بدت مهمّة الراوي في «صخرة طانيوس» عسيرة ، فـ«المعتقد» الشائع الذي يحرّم الجلوس على صخرة «طانيوس» ، فضلاً عن السرّ الكامن وراء هذه التسمية ، قاده إلى البحث عن خلفيّات ذلك المعتقد الذي بموجبه يُلزم الكبار صغارهم بعدم الاقتراب من تلك الصخرة ، وقد انصاع الراوي لنسق التحذير الشائع في الحكايات الخرافيّة الذي أشار إليه «بروب» وهو انتهاك التحريم . ولكنّ الراوي بحث في المصادر وغربل المرويّات من أجل معرفة سرّ التحريم ومعرفة «طانيوس» . انقسمت المصادر التي اعتمدها الراوي إلى قسمين : الأوّل مرويّات شفويّة مصدرها الجدّ والعجائز من النساء والرجال في قرية «كفر يقدا» ، وبينهم استأثر بالاهتمام أحد المعمّرين الذي شارفوا المئة وهو «جبرايل» ، أحد أقرباء الراوي ومدرّس سابق ، ومولع بالتاريخ المحلّيّ ، وشهادته «فريدة من نوعها» ، لأنّه صاحب «لهجة حميميّة» و «حماسة للسرد» و«ذاكرة سليمة»[1] . دوّن الراوي هذه المرويّات وتركها أكثر من عشرين سنة قبل أن يوظّفها فيما يروي .

يتكوّن القسم الثاني من مصادر مكتوبة ، وهو أكثر إثارة وأهميّة بالنسبة للراوي ، لأنّه أقدم عهدًا من الأوّل ، وأوثق صلة بالأحداث والشخصيّات التي يبحث عنها ، ويتألّف من كتابين ، وجملة من الملاحظات المدوّنة والرسائل والتقارير تعود للقسّ الإنجليزيّ «ستولتون» المحفوظة في المدرسة التي افتتحها في الجبل كغطاء لممارسة التجسّس إبّان اشتداد النزاع بين بريطانيا والدولة العثمانيّة من جهة ، وفرنسا ومصر من جهة أخرى للسيطرة على جبال لبنان في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر ، وهو زمن وقوع أحداث الرواية ، وتغطّي تقارير

---

(١) صخرة طانيوس ، ص ١٣ .

«ستولتون» وملاحظاته ، أهمّ الفترات في هذه المرحلة ، بما فيها اختفاء «طانيوس» .

أمّا الكتابان ، فأحدهما كتبه «نادر البغّال» ، وهو زميل لـ«طانيوس» ، وقد ظلّ مجهولاً إلى أن عثر عليه أحد أساتذة الجامعة الأمريكيّة في العقد الثالث من القرن العشرين ، ثمّ شرحه ونشره في ترجمة إنجليزيّة بعنوان «حكمة البغّال» ، ويتكوّن من أشعار متكلّفة ، ولكنّها موحية ، تصوّر علاقة نادر بطانيوس اللذين ظلا سويّة إلى اللحظة الأخيرة . والآخر ، وهو الأكثر أهميّة من بين جميع المصادر ، فيعود إلى الراهب «الأب إلياس» ، وعنوانه الطويل يكشف محتواه «أخبار الجبل أو تاريخ قرية كفر يقدا والدساكر والمزارع التابعة لها ، والأنصاب المرتفعة فيها ، والعادات المتّبعة فيها ، والقوم البارزين الذي عاشوا فيها و الأحداث التي جرت فيها بإذنه تعالى» .

وصف الراوي هذا الكتاب بأنّه «كتاب غريب محيّر لا مثيل له ، في بعض صفحاته تكون اللهجة شخصيّة ، إذ يتحمّس القلم ويتحرّر فتسحرنا بعض الشطحات ، وبعض الفلتات الجريئة ، ونخال أننا بحضرة كاتب أصيل ، ثمّ فجأة ، وكما لو أنّ الراهب كان يخشى أن يخطئ بالزهو ، تنكمش شخصيّته وتمحى ، وتتلاشى لهجته ، ويرتدّ تائبًا إلى دور المتقمّش الورع ، فيُكثر حينئذ من الاقتباسات عن كتّاب الأزمنة السالفة ، وعن وجهاء عصره ، مؤثِرًا أبيات الشعر ، تلك الأبيات العربيّة التي تنتمي إلى عصر الانحطاط ، والتي تتميز بتكلّف في الصور ، وبمشاعر باردة[1] .

جاء كتاب الأب «إلياس» بصورة مخطوط كبير بنحو ألف صفحة ، وقد حفّز المقطع الآتي الراوي إلى الشروع في تنقيباته المعمّقة : «إلى الرابع من تشرين الثاني ١٨٤٠ يرقى اختفاء طانيوس- كالشكّ الملغز . .لكنّه كان يملك كلّ شيء ، كلّ ما يمكن أن ينتظره إنسان من الحياة ، كان ماضيه قد انتهى ، وتمهّدت

(١) صخرة طانيوس . ص ١٤ .

له طريق المستقبل، لم يستطع مغادرة الضيعة بملء إرادته، وأنّ أحدًا لا يسعه الشكّ في أنّ ثَمّة لعنة ملتصقة بالصخرة التي تحمل اسمه» . وسرعان ما يتآلف الراوي مع هذه المخطوطة، وبرُفقتها بدأت رحلته في البحث عن أسطورة طانيوس .

وضع الراوي هذه المصادر كلّها بينه وبين المتلقّي، فارتسم وهم بأنّه منها استنبط الحكاية، وهذا مثل نموذجيّ للسرد الكثيف الذي يشغل بقضايا استخلاص المادّة قبل أن يقدمها للمتلقّي، لكنّ من الواضح أنّ الأمر جزء من اللعبة السرديّة التي تضفي طرفة وغنًى على أسلوب السرد وتقنيّاته، وكلّ ما يتّصل ببناء الحكاية في النصّ، ذلك أنّ المؤلّف، وليس الراوي، يظهر في ملاحظة ختاميّة ليعلن أنّ أصل القصّة حقيقيّ، لكنّ كلّ ما يتّصل بالمصادر والراوي والشخصيّات لا وجود له، «هذا الكتاب مستوحًى بتصرّف من قصّة حقيقيّة : اغتيال بطريرك في القرن التاسع عشر على يد شخص معروف باسم «أبو كشك معلوف» . وكان القاتل قد لجأ إلى قبرص، فأعيد إلى البلاد بحيلة من أحد عملاء الأمير ثمّ أعدم . أمّا الباقي كلّه - الراوي، ضيعته، مراجعه، شخصيّاته- فليس سوى تخيّل محض»[(١)] .

أدّت العلاقة التي اصطنعها الراوي بينه وبين الأحداث إلى اتّباع السرد الذاتيّ المباشر، وهو أسلوب مناسب للتعبير عن الموقف الذاتيّ من الأحداث باعتبار أنّ لها صلة باهتمامات الراوي، فمكّنه ذلك من إدراج أساليب أخرى في سياق أسلوبه الذي يؤطّر الأحداث، على أنّه كان يغيب أحيانًا تاركًا السرد الموضوعيّ يعبّر عن الأحداث، أو السرد الوثائقيّ المنتزع من المصادر . ووسط هذه الإمكانيّات المتاحة ظهرت أصوات الشخصيّات ورؤاها، لتشكّل بؤرًا سرديّة أضيق، فتؤلّف بحدّ ذاتها النسيج الداخليّ للمادّة الحكائيّة بكلّ تشعّباتها، وعلى هذا تطفو تدخّلات الراوي الذي يذكّر دائمًا بأنّه خارج الحكاية، وأنّه

---

(١) صخرة طانيوس . ص ٣١٥ .

يبحث عن أفضل طريقة لتركيب مادّتها المقتبسة من مصادر، وشهود عِيان «لم يكن عليّ أن أصف هكذا الثورة الاجتماعيّة الكبرى التي حصلت في ضيعتي آنذاك. ولكن، هكذا تظهرها مصادري، وهكذا بقيت في ذاكرة العجائز. ربّما كان عليّ أن أزوّر الأحداث قليلاً، كما فعل آخرون قبلي، فقد كنت سأكسب على الأرجح مزيدًا من الاحترام. على أنّ تتمة قصتي كانت ستغدو عندئذ غير مفهومة»[1].

ومن أجل تحاشي هذا الضرب من الإرباك، وسوء الفهم، أراد الراوي أن يمارس مهمّة مزدوجة، جانبها الأوّل الادّعاء بأنّه يورد الأخبار التي تحصّلها من مصادره، وجانبها الثاني رغبته السرديّة في أن يفصح عن كونه صانعًا لتلك الأخبار، فيردم هذه الهوّة بأن يترك للشخصيّات أن تتكلم عن نفسها، أو غيرها، في ظلّ غياب الراوي المؤقّت، وذلك لا يحول دون عرض تفسيراته الخاصّة، التي تدخله طرفًا في الأحداث، مع كلّ محاولاته بأن يكون مفارقًا لها، «عند هذا الحدّ من بحثي المتردّد، نسيت بعض الشيء حيرة طانيوس عند حيرتي أنا. ألم أكن أفتش وراء الأسطورة عن الحقيقة؟ وحين ظننت أنّني بلغت لبّ الحقيقة، كان صنيع أسطورة. لقد بلغ بي الأمر أن تصوّرت أنّه ربّما كان هناك. في النهاية سحرٌ ما عالق بصخرة طانيوس. فعندما عاد ليجلس عليها، لم يكن ذلك بقصد التفكير، حسب ظنّي، ولا بقصد الموازنة بين الحسنات والسيّئات. كان يشعر بحاجة إلى شيء آخر. إلى التأمّل؟ بل أكثر من ذلك تصفية القلب. وكان يعرف بالفطرة أنّه بارتقائه للتربّع على العرش الحجريّ، وباستسلامه لتأثير الموقع، سيتقرر مصيره»[2].

بعد أن يصل الراوي إلى هذه النتيجة بخصوص مصير «طانيوس»، يكتشف أمرين متلازمين، أولهما لماذا مُنع من تسلّق تلك الصخرة؟ وثانيهما

---

(١) صخرة طانيوس. ص ٢٤٩.

(٢) م. ن. ص ٣١٣.

لماذا يغادر الأبناء المخلصون أوطانهم؟ فيما يقومون بانتهاك منع الأجداد والآباء وجميع الأسلاف، فيصعد ويتربّع على عرش «طانيوس»، فينفتح أمامه أفق العالم، بحر واسع يغويه لتحطيم صدفة الخوف والتعفّن، والتخلّص مرّة واحدة وإلى الأبد من عنف الدم وسيلانه، فيكون الراوي مرآة لـ«طانيوس» وقراره المصيريّ بالاختفاء، في الوقت الذي يكون فيه «طانيوس» رمزًا للخِيار الذي قام الراوي طَوال النصّ للبحث في أسبابه ودوافعه، لا لكي يميط اللثام فقط عن «حقيقة» طانيوس، التي لم تكن في نهاية المطاف إلاّ «أسطورة»، إنّما ليهدّئ قلقًا يمور فيه، وعلى هذا النحو يتطابق الراوي وطانيوس من أجل تجاوز ما عاشاه، وشهداه، وشاركا فيه، إلى ما يريان أنّه الأفضل، إذ يصبح الاختفاء، بكلّ دلالاته المحتملة، وسيلة لإعادة التوازن المفقود إلى النفس. ذلك ما قرره طانيوس، وما اختاره خَلَفهُ الراوي.

ثمّ وقع التصريح في رواية «سلالم الشرق» بالقاعدة السرديّة الآتية: «لا تحمل هذه الرواية شيئًا منّي، بل تروي حياة إنسان آخر، بكلماته الخاصّة التي قمت بترتيبها، إذ بدت لي مفتقرة للوضوح أو الترابط»[1]. ظهر الراوي بهيئة المستجوب المثابر الذي يستطيع في غضون ثلاثة أيّام من التدوين المبني على الإصغاء، أن يقدّم حياة «أوسيان كتابديار» المتحدّر عن الأسرة العثمانيّة التي حكمت الشرق زمنًا طويلاً. حياة معقّدة وطويلة وفي طريقها للأفول، امتدّت بخلفيّاتها وعلاقاتها لأكثر من مئة سنة، ومع ذلك يفلح الراوي في تعقّب ذلك النهر المتعرج الذي تمثّله حياة «أوسيان»، وما أن ينجز الراوي مدوّناته في ستّ مفكّرات تمثّل ما سجله على لسان «أوسيان» في ست جلسات، امتدّت من صبح الخميس إلى ليلة السبت من أحد أسابيع حزيران من عام ١٩٧٦، حتى يترك تلك المفكّرات عشرين سنة قبل أن يخرجها على هيئة رواية بعنوان

(١) سلالم الشرق، ص ٧.

«سلالم الشرق» وكما يفترض يتحوّل الكلام المرويّ إلى مدوّنة كتابيّة، وهذه إلى رواية.

ومع أنّ الراوي لا تربطه علاقة مباشرة بـ«أوسيان». لكنّهما عاشا معًا في المدينة نفسها، وسبق للراوي أن رأى صورة «أوسيان» في أحد كتب التاريخ بوصفه بطلاً من أبطال المقاومة الفرنسيّة. وحينما التقاه في باريس، تطفّل عليه في نوع من البحث عن ذلك الماضي الذي تحيل عليه الصورة، وتمكّن من استدراجه للإفصاح عن حياته، وذلك قبل أن يقرّر الطريقة التي سوف يستفيد بها من تلك الحياة، «لا أدري بالتأكيد في أيّة لحظة راودتني فكرة جعله يسرد قصّة حياته من البداية إلى النهاية، يبدو لي أنّني منذ أحاديثنا الأولى كنت مفتونًا بتلك الطريقة التي كان يسرد بها بعض الوقائع، أمام عينيّ المدقّقتين، ومعطيًا انطباع من يريد الاعتذار»(١).

جرت عمليّة الاستجواب في أيّام قلقة، هي الأيّام الأربعة السابقة للقاء زوجته «كلارا إيمدن» التي لم يرها منذ ثمانية وعشرين عامًا، فقد عاش معظم هذه المدّة بعيدًا عنها قيد الإقامة الجبريّة في مصحّ عقليّ في «بيروت»، فيما هي تقيم في «حيفا». وهكذا استطاع الراوي تفجير الكتلة المنسيّة التي كان ينطوي عليها أوسيان (العصيان، التمرّد) سليل العثمانيّين، يقول الراوي: «احتكرتُه طيلة أيّام الانتظار، أهزّه، أزعزعه، أستفزّه، أجبره على استعادة حياته السابقة ساعة بعد ساعة، بدلاً من أن يفكر بالمستقبل»(٢). وفي كلّ جلسة كان الراوي ينظّم الإطار العامّ لما سيقوم «أوسيان» بروايته، فظهر تناغم بين تتابع اللقاءات وتعاقب الذكريات، إذ خضع البناء العامّ للحدث إلى نسق التتابع الذي بدأ من مرحلة ما قبل ولادة «أوسيان»، ثمّ ولادته فشبابه وفراره إلى فرنسا، ثمّ عودته إلى بيروت، واللقاء الثاني بـ«كلارا» ثمّ إدخاله المصحّ

---

(١) سلالم الشرق. ص ١٨.

(٢) م. ن. ص ١٨.

ومغادرته ، والوصول إلى باريس بانتظار الزوجة ، وأخيرًا اللقاء بالراوي .

ولا يقطع تيّار الذكريات المنساب بتدفق متوتّر إلاّ انتهاء جلسة وبداية جلسة ثانية ، مع ما يرافق ذلك من تدخّلات الراوي لإيضاح بعض الأمور الخاصّة به ، و«مقدّمة» الجلسة الثالثة (صباح الجمعة) تكشف نوع العلاقة التي أقامها الراوي مع مرويّات «أوسيان» بعد أن استمع إليه ، وهو يصف انخراطه في المقاومة الفرنسيّة إبّان الحرب العالميّة الثانية ، والصورة التي رُكّبت له بوصفه أحد أبطال تلك المقاومة ؛ إذ عاش متخفيًا بين أسماء ثلاثة «أوسيان» ، و«باكو» ، و«بيكارد» .

يقول الراوي «بعد أن ترك بعضنا بعضًا مباشرة ولدى مراجعتي لما كتبته ، رغبت في رؤية الأشياء عن قرب ، فذهبت إلى جنوب فرنسا باحثًا عن الذين شهدوا ذلك العصر المضطرب ، وعرفوا رجال المقاومة آنذاك ، والحملات والشوشرات ، وشبكات المقاومة ، وخلال شهر مليء باللقاءات المدهشة ، والتساؤلات البسيطة ، والتحقيقات ، أوصلني كلّ ذلك إلى اليقين بوجود أسطورة تتعلّق باسم «باكو» في بعض الأوساط . وأنّ دور هذا في المقاومة لم يكن خلال ذلك الوقت مجرد «ساعي بريد» . لكن هل هذا هو الأمر الأساسيّ حقًا؟ لم تكن أهميّة الدور في كلّ الأحوال سوى أمر تقديريّ . لقد قدّم لي الرجل الحقيقة من جهته ، تتضمّن الأعمال ، وكذلك المشاعر المرافقة لها . عندما يسرد شخص ما روايته ، ألا تكون الموضوعيّة الطريق الذي يؤدي إلى الخداع؟ لقد قطعت عهدًا ، على نفسي ، بألاّ أسعى وراء التحقيق ، والتعمّق في البحث . وأن أكتفي ، فقط ، بكلامه ، وبدوري كمبدع للحقائق ، والأساطير . إنّه لتناقض جميل!»(١) .

التناقض الجميل الذي يشير إليه الراوي هو ما يفهم من تعارض بين «الاكتفاء بكلام الشخصيّة» والقيام بدور «المبدع للحقائق والأساطير» . اختلق

---

(١) سلالم الشرق . ص ١٠٩ .

الراوي كلّ شيء، فليس ثَمّة حقائق إلاّ حقائق السرد، لكنّ الإطار الذي انتظم فيه السرد أوهم بكلّ ذلك. وهذا النسق من العلاقة بين الراوي والحكاية يمكّنه من الظهور والإعلان عن نفسه، ثمّ التخفّي والذوبان في تضاعيف السرد، لكنّ المتلقّي يشعر بأنّ الحكاية واقعة تحت رقابة الراوي الصارمة، فالراوي المفارق لمرويّه ينفصل عمّا يرويه، موهمًا الآخرين بأنّه يروي ولا يبتدع، أنّه يأخذ عن غيره، ويقدّم الأدلّة على ادعاءاته هذه بغرض الإيهام. تبدو سلسلة الحكايات شديدة التماسك لأنّها تتنزّل على خلفيّة من الصراعات الدينيّة والعرقيّة والفكريّة التي لها مرجعيّاتها التاريخيّة، ففي الرواية الأولى ظهر «الجبل» وهو فضاء للصراعات المحليّة والعالميّة، فيما ظهرت «بيروت» في الرواية الثانية كمدينة «كوزموبوليتانيّة» تستوطنها مختلف الأعراق والطوائف والجنسيّات.

جعل الفضاء العالميّ للأحداث في روايات «أمين معلوف» نصوصه تترفّع عن الخضوع للمواقف والرؤى العقائديّة الضيّقة؛ فأشخاصه يتحدّرون من أصول مختلفة، ويعتنقون ديانات متعددة، وبعضهم لا يؤمن بدين، وهم يتجولّون بين بلاد مختلفة ومدن كثيرة. أمّا الشخصيّات الكبرى فتتقاطع مصائرها في نوع من النهايات التراجيديّة، وتنبثق الحكايات كالينابيع المتدفّقة قبل أن تنساب في مجار عدّة، وتُطمس بفعل مصائر شخصيّاتها، فتُنسى وكأنّها لم تحدث، من أجل أن تبدأ من جديد.

٦. الحكاية والمتواليات السرديّة:

ولعلّ أكثر روايات «غالب هلسا» وضوحًا في توظيف تقنيّات السرد الكثيف، هي رواية «سلطانة»، إذ تألّف نسيجها من ثلاثة مستويات سرديّة، هي:

١. المستوى الأوّل للسرد، ويمثّله وضع «جريس» في «القاهرة» في سبعينيّات القرن العشرين، وهو يكتب رواية بعنوان «سلطانة» عن امرأة كان قد عرفها في شبابه في قريته أوّلاً، ثمّ في مدينة عمّان الأردنيّة، وآخر لقاء له معها

قد مضى عليه سبعة عشر عامًا ، وهو يحاول بوساطة التخيّل أن يعيد بناء تلك الشخصيّة ، وفيما هو منكبّ على روايته يعرف عبر مجموعة من الوثائق والمستندات أنّ «سلطانة» وقد بلغت الخمسين من عمرها ، قد أصبحت ثريّة ومشهورة و«عازمة على بعث الجوهر الثوريّ للماركسيّة»[1] .

٢ . المستوى الثاني للسرد ، وتقع أحداثه قبل الأوّل بنحو عشرين سنة ، ويمثّله وضع «جريس» شابًا في «عمّان» خلال نهاية الأربعينيّات ، ومطلع الخمسينيّات من القرن العشرين ، وهو يرتبط بعلاقات مع شخصيّات كثيرة ، منها «سلطانة» ، وابنتها «أميرة» ، وثلّة من الرفاق الماركسيّين الذين يمضي وقته برفقتهم ، متسكّعًا في شوارع المدينة ومقاهيها بحثًا عن النساء والكتب ، وأيّة وسيلة لقتل الفراغ . وبالمقارنة مع المستوى الأوّل ، يُعَدُّ هذا المستوى هو المكوّن الأساسيّ للمادّة الروائيّة ، فيما يُعَدّ ذاك المكوّن التخيّليّ . تقع أحداث هذا المستوى على خلفيّة جملة من الوقائع التاريخيّة الخاصّة بالأردنّ ، بما في ذلك الصراعات الاجتماعيّة ، والسياسيّة في منتصف القرن العشرين ، وحرص المؤلّف ، عبر قناع الراوي ، أن يضفي بعدًا واقعيًا على أحداث هذا المستوى ، لأنّه يربط تلك الأحداث بوقائع تاريخيّة لتعميق الوهم بوقوعها حقيقة ، وضمن هذا المستوى تفاعلت معظم الشخصيّات فيما بينها ، وتكشّفت تطلّعاتها ، ومغامراتها ، وعرفت انتماءاتها الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة . ويمثّل هذا المستوى المحور المركزيّ لأحداث الرواية ، ويهيمن عليه منظور الراوي «جريس» ، الذي هو في الوقت نفسه شخصيّة مشاركة في أحداث هذا المستوى .

٣ . المستوى الثالث للسرد ، وهو يسبق الثاني بمدة طويلة ، ولم يكن «جريس» شاهدًا عليه إلاّ على شذرات منه حينما كان طفلاً ، إنّما رُوي له ، أو ورثه

٣٨ . غالب هلسا ، سلطانة ، بيروت ، دمشق : دار الحقائق ، ١٩٨٧ . ص٤٥٨ .

ضــمن المرويّات الشــائعــة في القــرية ، وهو يتّــصل بالجــيل الأوّل من الشخصيّات المعمّرة مثل : صليبا ، وسلمى ، والأمّ ، وعبد الكريم العباشنة ، وبعـالم هذا المسـتوى تُفتـتح الرواية ، إذ تقـتحم الحكايات الخاصّة بماضي «صليبا» و«آمنة» و«سلمى» وغيرها سياق السرد في هذا المستوى ، بما يدلّ على أنّ تلك الحكايات وقعت في زمن أسبق . وتتخلّل هذا المستوى رغبة في كـشف جوانب من الحكايات الخاصّة بالموروث الشعبيّ . الأمر الذي يوحي بالبعد الواقعيّ للأحداث .

دمجَ الإطار العامّ للسرد تلك المستويات بوقائعها ، فجعل منها حدثًا غطّى زمنًا يربو على نصف قرن . وهو يقوم على مجموعة من الشخصيّات المهمومة برغباتها الجنسيّة وصراعاتها الفكريّة ومصالحها الشخصيّة ؛ فبلور ذلك حكاية رجال ونساء اندرجوا في علاقات لم تأخذ بالاعتبار سلّم القيم الشائعة ، فكثير منهم تحدّر من خلفيّة تعجّ بالعلاقات غير الشرعيّة ، فوجدوا أنفسهم عناصر في قصّة لا تخلو من الأبعاد السياسيّة ضمن صراع يستخدم فيه الجنس والمال .

ومن الخضمّ المتشابك للأحداث ، بسبب تعدّد المنظورات السرديّة ، انبثقت شخصيّات «سلطانة» ، و«أميرة» ، و«جريس» ، و«الخوري صليبا» ، لتحدّد معالم حدث اتّصل من جهة بالتاريخ ، لأنّه انتظم في إطاره ، واتّصل من جهة أخرى بالتخيّل لأنّه متوالية سرديّة . وتعيد رواية «سلطانة» إلى الذهن جانبًا من المماثلة مع «الرباعيّة الإسكندرانيّة» لـ«لورنس داريل» ، ليس في الإطار العامّ للوقائع ، إنّما في شخصيّات مثل «سلطانة» التي تذكّر بـ«جوستين» ، و«جريس» الذي يقترب من الروائيّ- الراوي «دارلي» ، ثمّ - وهذا هو المهمّ- في اندراج الشخصيّات في علاقات جنسيّة متعدّدة ومتنوّعة ضمن حبكة روائيّة سياسيّة متّصلة بصراع القوى السياسية في الشرق الأوسط .

على أنّ مصائر الشخصيّات ورغباتها المتأجّجة تدور في أفلاك متقاربة ، فمصير «سلطانة» ودورها يذكّر بما وقع لـ«جوستين» الشخصيّة الأكثر حيويّة وجمالاً في رباعية داريل . ولا يقصد بإثارة هذا التماثل القول بأنّ «سلطانة»

محاكاة لـ«جوستين» باعتبارها الجزء الأوّل من الرباعيّة الإسكندرانيّة، فالمقاصد والخلفيّات لها خصوصيّاتها، وإسكندريّة داريل الكوزموبوليتانيّة في الأربعينيّات، بوصفها حضنًا للذّة والرغبة والحريّة، هي غير عمّان هلسا في مطلع الخمسينيّات، حيث ما زالت قيم الريف سائدة ومهيمنة، مع أنّ الرواية حرصت على وصف صعود الطبقة الوسطى، فضلاً عن هذا، فإنّ «سلطانة» توّجت روايات غالب هلسا التي صوّرت شخصيّات تعيش أزمات جنسيّة، وسياسيّة بسبب انتماءاتها الماركسيّة، فتجد نفسها في تعارض مع النسق الفكريّ والاجتماعيّ والسياسيّ الذي تعيش فيه، فتحاول التمرّد عليه بانتهاك الأطر الأخلاقيّة الزائفة، وهو أمر سبق أن طرحه هلسا في روايتيه «الخماسين» و«الروائيّون»، ففي الأخيرة على وجه التحديد تكرّر نموذج الجماعة الماركسيّة من المثقّفين الذين يعانون إحباطًا بسبب الاستعداء الخارجيّ للسلطة عليهم من قِبل المجتمع، فيقيمون حلقات سرّيّة تتواصل ذهنيًا من خلال الانتماء إلى أيديولوجيا واحدة.

والحال هذه، أنّ التراسل غير المباشر بين «سلطانة» و«جوستين» حُجب عن الأنظار، بسبب الإشارات الكثيرة لـ«مدام بوفاري» التي رافقت «جريس»، فأدمن قراءتها طَوال الأحداث المكوّنة للمستوى الثاني في السرد، فكانت الرواية معه في «القرية» وفي «المدينة»، وترددت الإشارة إليها في نوع من الإيحاء بأن «مدام بوفاري» هي الصورة الأدبيّة المجسّدة لـ«سلطانة»، استنادًا إلى الإحساس بعدم التوافق بينها وبين زوجها، وهو أمر له ما يماثله في حالة «سلطانة»، ولكنّ هذا النوع من المماثلة اختزل الاختلاف الأكثر أهميّة بينهما، بل جرد «مدام بوفاري» من أهميّتها الأساسيّة، فتلك السيدة الحالمة-الراغبة وجدت نفسها في تعارض ذوقيّ وفكريّ مع زوجها الصيدليّ الدميم، فلا هي قادرة على تحقيق مُثلها التي تفرّدت بها كنموذج خاصّ، ولا هي قادرة على طمس البعد الجوّانيّ الأصيل في شخصيّتها، فعاشت ازدواجًا أفضى إلى تمزّقها بين قطبين متعارضين، فقادها إلى النهاية المأساويّة.

أمّا «سلطانة» فقد افتقرت إلى كلّ ذلك ، فلم تعرف إشكاليّة الازدواج الذهنيّ والاجتماعيّ ، بل إنّها سعت إلى إرواء شبق يتجدّد ويحتاج إلى إشباع ، دون أن تولي اهتمامًا لشيء ، وقد كشفت علاقاتها الجسديّة المتعددة مع جملة من الرجال ، أنّها بعيدة عن تلك الإشكاليّة ، ويبيّن النصّ الآتي أنّ مشكلتها الأساسيّة هي مشكلة جنسيّة ، «إن سلطانة تمثّل نوعًا جديدًا من النساء ، تكوّن خارج سياق حياة القرية وتقاليدها ومثلها ؛ امرأة لم تعرف قمع القبيلة ، ولا السلطة الأبويّة ، ولا رقابة الأمّ الصارمة ؛ امرأة لم يتشكّل لديها الأنا الأعلى»[1] .

ظهور الأنا الأعلى وحضوره في الذهن ، والإحساس بأنّه يحول دون أن يمارس الإنسان رغباته بحرّيّة ، يُظهر إلى الوجود الشخصيّة الإشكاليّة التي هي من نتاج الثقافة السائدة ، وبهذا فإنّ «سلطانة» امرأة «الطبيعة» وليس «الثقافة» . ولا غرابة أن تسخر «سمحة» في رسائلها إلى «جريس» في نهاية الرواية ، بل ويبدو هو مستغربًا من أن تتحوّل «سلطانة» إلى داعية لتجديد الجوهر الثوريّ للماركسيّة ، في الوقت الذي كانت هي فيه تهرّب الحشيش والألماس إلى إسرائيل ، وتسهم في مؤامرة لإقصاء أحد النوّاب عن البرلمان ، وتمنح جسدها لشيخ وزنه مئتي كيلوغرام من أجل المساعدة في تهريب المخدّرات . وحينما تُسأل عن الكيفيّة التي تجدّد بها شباب الماركسيّة ، تحيل على كتاب «الدولة والثورة» لـ«لينين» .

وأخيرًا ، وفي التفاتة دالّة تؤكّد غياب البعد الإشكاليّ في شخصيّة «سلطانة» ، قدّم النصّ في الصفحة الأخيرة صورة من التنازع بين «سلطانة» وابنتها «أميرة» حول العشيق «سيف الدين» ، الذي تفلح البنت في الاستئثار به بعد أن كان خاصًا بالأمّ ، فتداهم «سلطانة» الكآبة والحزن ، وتحلم بالهروب والعيش في كوخ على شاطئ البحر ، وتأخذها أحلام الرغبة إلى ذلك المكان ،

---

(١) سلطانة . انظر على سبيل المثال الصفحات الآتية : ٣٢ ، ٢٢٠ ، ٢٥٤ ، ٢٨٢ ، ٢٨٥ ، ٣٦١ ، ٣٩٤ . .

لكنّ ما يوقظها من حلمها الرغبة المفاجئة بالرجل ، «يبدو أنّها عاشت في قلب ذلك الكوخ أكثر مّا يجب . بعد أن استعادت تفاصيله أكثر من مرّة شعرت بالرغبة إلى الرجل تنبثق في أحشائها كالنار ، تريده الآن ، هذا الولد سيف الدين . الآن . كانت نارًا يجب إطفاؤها . كادت يدها تمتد للتليفون . ثمّ تذكّرت أنّ أميرة اختطفته منها»[1] . إنّ قراءة «جريس» للتماثل بين «سلطانة» و«مدام بوفاري» ناقصة ، ومختزلة ، وخاطئة .

اجتذبت «سلطانة» ثمّ ابنتها «أميرة» معظم الشخصيّات الرجاليّة ، فلكلّ من المرأتين تجاربها الخاصّة ، وذلك قبل أن ينشب بينهما التنافس حول «سيف الدين» . وحقيقة الأمر أنّ الابنة نسخة طبق الأصل من الأمّ ، والأمّ مطابقة لشخصيّة أمّها «سلمى» ، فالابنة ، والأمّ ، والجدّة سلكن الطريق نفسه في علاقاتهن مع الرجال : بذل الجسد والبحث عمّن يشبع الرغبة المتأصّلة فيهنّ ، وجميعهن ارتبطن برجال كثر في نمط من العلاقات غير الشرعيّة .

تفقد الأمّ وابنتها العذريّة في مقتبل العمر ، الأولى مع «صليبا» الذي سوف يصبح خوريًا فيما بعد- وهو الأب الحقيقيّ لأميرة - ، والثانية مع «النائب» الذي سوف يكون ضحيّة صراع القوى الذي تُستخدم فيه «سلطانة» . وما أن تزال هذه الموانع في سنّ مبكّرة حتّى تصبح «سلطانة» و«أميرة» من النساء الباحثات عن اللذّة ، فترتبط الأمّ بصليبا ، وحكمت ، وهزيم ، والشيخ ، وسيف الدين ، وجريس . أمّا الابنة فترتبط بعلاقة مماثلة مع طعمة ، والنائب ، وسيف الدين ، ورجال آخرين . وشعارها أنّه «عندما يعجبها رجل كانت تنسى كلّ شيء عدا عضوه التناسليّ»[2] . وجدير بالإشارة أنّ «سلطانة» هي ابنة غير شرعيّة جاءت نتيجة علاقة بين «سلمى» و«عبد الكريم العباشنة» ، وابنتها «أميرة» هي الأخرى كانت نتاج علاقة مماثلة بين «سلطانة» و«صليبا» .

---

(١) سلطانة . ص١٨٩ . .

(٢) م . ن . ص٤٩٩ . .

يُرادُ بكلٍّ هذا تأكيد الظاهرة الأكثر بروزًا في نسيج العلاقات بين الشخصيّات في هذه الرواية ، وهي العلاقات غير الشرعيّة التي شكّلت خلفيّات شبه ثابتة في مُعظم روايات غالب هلسا ، بما جعل الشخصيّات في آثاره متمرّدة ، ورافضة ، وراغبة جسديًا ، فهي لا تندرج في علاقة ولاء للقيم السائدة فتتمرّد عليها ، وتبحث عن اللذّة بأيّ ثمن ، فلا يوقف اندفاعها عُرف أو قانون ، فشخصيّات رواياته سواء كانت تمارس أدوارًا دينيّة مثل «صليبا» ، أو سياسيّة مثل «النائب» ، أو ثقافيّة مثل «طعمة» و«جريس» تتساوى في رغباتها الجسديّة ، فثَمّة بحث محموم عن المرأة الملبّية للطلب ، فكأنّ الممارسة الجنسيّة عمليّة آليّة تفتقر إلى ميزة الاختيار ، والانتقاء ، والتوافق الذهنيّ ، والجسديّ ، وطبقًا لهذا التصوّر ، وبقدر الاستجابة للرجال ، ظهرت «سلمى» و«سلطانة» و«أميرة» وكأنهنّ بغايا .

وقد يبدو هذا أمرًا عارضًا له نظائر في روايات كثيرة ، فالسرد الروائيّ استثمر موضوع الجنس والشبق على نطاق واسع ، ولكنّه اكتسب في روايات هلسا دلالة مهمّة ، ذلك أنّ منظور الراوي المتحكّم بالأفعال السرديّة ظهر مُشبعًا بالأحاسيس الشبقيّة ، فبُنيتْ الشخصيّات مشحونة بالرغبات الجنسيّة ، فقد أنتج منظور «جريس» شخصيّته المتأزّمة جنسيًا ، التي غالبًا ما تلجأ إلى تخفيف ذلك التأزّم باللجوء إلى ممارسة العادة السرّيّة ، وكذلك هي الحال المتأزّمة جنسيًا عند الشخصيّات الأخرى ، وعلى هذا فمناخ الرغبات الجسديّة هو المهيمن ، وهو الذي يحدّد مصائر الشخصيّات إلى درجة أنّه لا يظهر أيّ رابط يربط فيما بينها سوى رغباتها الجسديّة . على أنّ المنظور السرديّ لا يكتفي بذلك ، إنّما يتجاوزه إلى كشف الانقسام في الوعي والسلوك عند الرجال ، فهم يؤدّون الأفعال ونقائضها سويّة دون أن يشعروا بأنّهم متناقضون فيما يقومون به ، فمعظم شخصيّات «سلطانة» تتورّط في أفعال تتعارض مع ما تدّعيه من وعي ، ومع ذلك تمضي في أعمالها دون أن تلتفت إلى التناقض بين الأقوال والأفعال .

ويمكن اعتبار شخصيّة «جريس» و«ثلّة الشباب الماركسيّين» و«طعمة»

و«النائب» أمثلة واضحة على ذلك ، فادّعاء الرقيّ الذهنيّ ينهار بسبب سلسلة متواصلة من السلوك الذي لا يتوافق معه ، فيبرع التمثيل السرديّ في الإحالة على مرجعيّات اجتماعيّة وثقافيّة جعلت من تلك الازدواجيّة واقعًا مقبولاً ، وتبدو الشخصيّات منفلتة ، وأسيرة غرائزها كلّما ظهر في الأفق طيف امرأة ، وكأنّ إشباع الرغبة ، دون النظر إلى مقتضياتها ، هو السرّ المتحكّم في التكوين الداخليّ للشخصيّات ، وهو أمر يظهر عند الشخصيّات النسائيّة أيضًا . وكأنّ النصّ يريد ترجيح بُعد دلاليّ عامّ مؤدّاه أنّ مرجعيّات ملتبسة في تشكيلاتها الثقافيّة والدينيّة والاجتماعيّة ، لا بدّ أن تفرز نماذج تتضارب في دواخلها المتناقضات ، وتقودها الرغبات العشوائيّة . والحال هذه ، فشخصيّات رواية «سلطانة» منقادة لغرائزها بعماء لا تحسد عليه ، سواء تمكّنتْ من إشباعها بالطرق الصحيحة أم غير الصحيحة ، بما في ذلك اللجوء إلى حالات الاستيهام ، وأحلام اليقظة ، وغير ذلك من الطرق .

٧. خاتمة:

كشفت النصوص الروائيّة التي كانت موضوعًا للتحليل في هذا الفصل عن الشبكة المعقّدة للعالم السرديّ الذي يتناهبه الرواة ، ويتنازعون للاستئثار به نسجًا ، وتركيبًا ، وتنظيمًا ، فلم يبق البناء التقليديّ للحكاية مثار اهتمام الروائيّين ، إنّما توزّع الاهتمام على بناء الحكاية المتخيّلة ، وعلى عناصرها من شخصيّات ، وأحداث ، وأزمنة ، وأمكنة ، بل وتخطّى ذلك إلى قضيّة المتلقّي . واتّضح أنّ تداخل مستويات السرد ، وتدخّلات المؤلّفين مباشرة أو عبر الرواة ، والإعلان عن أهدافهم وغاياتهم ، ورغباتهم في صوغ المادّة السرديّة على وفق ضروب بناء يريدونها ، كلّ ذلك قد تسرّب إلى السرد ، مّا يعد ظاهرة فنّيّة جديرة بالاهتمام والتحليل .

فقد أصحبت الحكاية والسياق الحاضن لها ، وعلاقة ذلك بالمؤلّفين والرواة موضوعًا تعالجه النصوص الروائيّة بوصفه وحدة عضوية من المكوّنات السرديّة ، وتمنع هذه التقنيّة حالة الاستغراق القصوى في العالم المتخيّل ، وتدفع بالمتلقّي

لمساءلة النصّ من داخله ، إلى ذلك فقد كشفت هذه التقنيّة أنّ بناء العوالم السرديّة لا يجري في حياد ، وبراءة ، وشفافية ، إنّما هي جزء من عمليّة تركيب معقّدة يتولّى أمرها المؤلّفون بوساطة الرواة ، فلا يكتفى برواية الأحداث ، إنّما يتجاوزها إلى البحث في طرائق تركيبها ، وذلك من أخصّ ما تتميز بها تقنيّة السرد الكثيف في الرواية .

الفصل السابع

الرواية والتركيب السرديّ

١. مدخل.

أفضى وعي الروائيّين بتقنيّات السرد الحديث إلى جعل مدوّناتهم مضمارًا ترمى فيه أفكار ومعارف حول تركيب النصوص الأدبيّة، فجرى دمج كثير منها في سياق الأحداث الروائيّة، فلم يكتف المؤلّفون بالعمل على إقامة عوالم متخيّلة بالسرد، إنّما عمدوا إلى التصريح بما يريدون قوله في تلك العوالم، وما يقصدون إليه، فأصبحت النصوص السرديّة مجالاً تتردّد فيه إشارات حول الرواة وأدوارهم وعلاقاتهم بالمؤلّفين، فانتقل التمثيل السرديّ من حال كان فيها أمينًا على رسم صور مناظرة لصور المرجع، إلى حال متصدّعة خلطت بين وظائف السرد وتقنيّاته، والحال هذه، فقد وقعت مراجعة في نوع العلاقة بين السرد والعوالم المرجعيّة، فأصبحت غير ملهمة له، إنّما صارت طرائق تمثيله هي الملهمة، فتوسّل المؤلّفون بالتقنيّات السرديّة الحديثة من أجل تخريب الوهم الشائع حول المطابقة بين العالمين الواقعيّ والمتخيّل، فنبذوا الأوّل، وراحوا يغرون الرواة بأنّهم مركز الاهتمام في الكتابة السرديّة، فكان أن فتح باب اندفعت منه محاولات التجريب على مستوى التركيب والدلالة والتلقّي، فلم تبق المدوّنة السرديّة نصًّا مغلقًا على ذاته، إنّما انفتح على العالم، وعلى شؤونه السرديّة، فتداخلت أدوار المؤلّفين بأدوار الرواة، وانطبع كلّ ذلك على صفحات السرد.

٢. إعادة صوغ المخطوط، وإعادة بناء العالم.

استأثرت عمليّة تركيب النصّ الروائيّ باهتمام كبير في رواية «سابع أيّام الخلق»[١] لـ«عبد الخالق الركابي»، إذ قدّم المؤلّف-الراوي خطّة محكمة عنيت

(١) عبد الخالق الركابي، سابع أيّام الخلق، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ١٩٩٤.

بإجراءات بناء الرواية التي يعمل عليها المؤلّف، وتحمل العنوان نفسه، فلجأ إلى وصف عمله، وهو يعيد تشكيل المرويّات والمدوّنات التي ألّفت لبّ المادّة السرديّة.

وعلى الرغم من التداخل بين الأجزاء المعنيّة بتوصيف عمل المؤلّف-الراوي، والأجزاء التي يمكن اعتبارها مادّة «حكائية» أصليّة، فإنّ التدقيق يكشف بوضوح وجود مستويَين سرديّين، أوّلهما: يعنى بتتبّع علاقة المؤلّف بمادّة روايته، بما في ذلك طبيعة تلك العلاقة من نواحي أساليب البناء والمنظورات السرديّة. وثانيهما: الاهتمام بتلك المادّة التي شكّل قوامها مخطوط «الراووق» الذي مرّ بمرحلتين أساسيّتين: شفاهيّة وكتابيّة، فنصّ «سابع أيّام الخلق» ما هو إلاّ عمليّة دمج بين مادّة «أوّليّة» وطرائق تركيبها. ومن هذه الناحية، تعنى الرواية بـ«مخطوط» وبكيفيّة إعادة دمجه في نصّ روائيّ، فما يشغل المؤلّف – الراوي إنّما هو متابعة تاريخ المخطوط ونسبه من جهة، وجعله موضوعًا لرواية من جهة أخرى.

أتاحت العلاقة بين المؤلّف-الراوي ومادّته السرديّة الفرصة لإدراج كلّ ما أراد قوله من آراء بصدد بناء الرواية ووصف الأحداث والشخصيّات والتقديم والتأخير والتقطيع والتعليق، فضلاً عن حرّيّة غير محدودة في النقاش حول كلّ الموضوعات المتّصلة بالفنّ الروائيّ، فوردت آراء «باختين» و«بورخيس» حول فنّ الرواية، واقتبست أفكار كبار المتصوّفة مثل «عبد الكريم الجيلي» و«ابن عربيّ». وقدّمت تحليلات حول كتاب «ألف ليلة وليلة». ووضعت كلّها في سياق السرد باعتبارها جزءاً منه.

تحرّر النصّ من كلّ حرج له صلة بما كانت الرواية التقليديّة تَعدّهُ خروجًا على سياقاتها؛ لأنّ المؤلّف استعار قناع الراوي، وأصبح مصدرًا للمعرفة بكلّ الأسرار الخاصّة بمرجعيّات النصّ وخلفيّاته، والأسلوب الأكثر ملاءمة لعرضه أمام المتلقّي. فتركز اهتمام المؤلّف-الراوي حول ذلك، وأصبح الموضوع الرئيس في هذه الرواية، فمؤلّفها الذي مارس دور الراوي والبطل، ولم يشغله إلاّ البحث

عن مخطوط ، ثمّ العمل على إعادة إنتاجه سرديًا في نصّ روائيّ .

كان «الركابي» قد أُخذ من قبل بفكرة المخطوط وكتب عنها ، وممّا أصدره حول ذلك رواية «الراووق» ، وهي تحمل عنوان المخطوط الذي شكّل محور روايته «سابع أيّام الخلق» ، واهتمّ بهذا الموضوع في أكثر من رواية ، لكنّه دشّن في «الراووق» لظهور المخطوط الذي عني بوصف عشيرة «البواشق» ، ودور كلّ من «السيّد نور» و«ذاكر القيم» في تدوين المرويّات الخاصّة بتلك العشيرة على خلفيّة عريضة من الأحداث التاريخيّة للعراق الحديث . أمّا في «سابع أيّام الخلق» فشرع يبحث في الأصول الشفويّة للمخطوط ، وانتقاله إلى طوره الكتابيّ ، ثمّ حظر رواية أجزاء منه ، وسعي المؤلّف-الراوي إلى استكمال مرويّاته ومدوّناته ، وبالنظر إلى كونه نصًا مفتوحًا ، فكلّ محاولة تسعى إلى ذلك ستواجه بصعاب لا يمكن حلّها . إلى درجة لا يتحقّق فيها الكمال إلاّ بشيء من النقص[1] . يمكن اعتبار محاولة المؤلّف - الراوي في رواية «سابع أيّام الخلق» كتابة سابعة سبقتها ست محاولات من قبل لرواية مخطوط «الراووق» .

ولكن يحسن بيان نوع العلاقة التي ربطت المؤلّف - الراوي بـ«المخطوط» ، فتلك العلاقة تكشف المتاهة المعقّدة التي شكّلت قلب العالم المتخيّل لهذه الرواية ، وكما أشرنا من قبل ، فإنّ جزءاً كبيرًا من النصّ خصّص لوصف علاقة المؤلّف-الراوي بمادّته السرديّة ، وفي إشارة دالّة أتت تدخّلاته تحت عنوان «كتاب الكتب» ، وهي سبعة فصول متتالية جاءت على شكل «أسفار» تبعًا لتعاقب حروف كلمة «الرحمن» . وفي هذه الأسفار السبعة فصّل المؤلّف-الراوي وجهة نظره في كيفيّة الإفادة من مخطوط «الراووق» في عمل روائيّ خاصّ به . وتخلّل ذلك بحث المؤلّف عن الأجزاء الناقصة من المخطوط ، وتطوّراته عبر الزمن ، وكلّ الشذرات المتّصلة به .

على أنّ هذه الأسفار التي أسندت روايتها إلى المؤلّف-الراوي لم تأت

---

(١) سابع أيّام الخلق . ص ٢٩٣ .

متتابعة، إنّما تخلّلتها فصول أخرى، وهي على نوعين، أوّلها «إشراقات»، وثانيها «كتب»، فالإشراقات هي المرويّات الشفاهيّة للمخطوط التي قام بها كلّ من «عبد الله البصير» و«مدلول اليتيم» و«عذيب العاشق»، وتمثّل ثلاث مراحل على التوالي مرّ بها شفويًا مخطوط «الراووق». أمّا «الكتب» فهي المدوّنات التي قام بها «السيّد نور» و«ذاكر القيّم» و«شبيب طاهر الغياث». وهم على التوالي المدوّنون الثلاثة الذين نهضوا بمهمّة تقييد تلك المرويّات، لكنّ تسلسل ورود الكتب جاء معكوسًا، فمدوّنة «شبيب طاهر الغياث» أتت أوّلاً، ثمّ مدوّنة «ذاكر القيّم»، وأخيرًا مدوّنة «السيّد نور».

الترتيب التصاعديّ للإشراقات والترتيب التنازليّ للكتب له معنى في سياق النصّ، فهو محاكاة لما يراه المتصوّفة من مراحل المعرفة الإلهيّة والبشريّة، فهم يرون أنّ معرفة الله بذاته تتدرّج من الأحديّة إلى الهُويّة إلى الأنيّة، وعلى غرارها تتدرّج معرفة المتصوّف في الإشراق من إشراق الأسماء إلى إشراق الصفات إلى إشراق الذات. وهو ما أشار إليه عبد الكريم الجيلي في كتابه «الإنسان الكامل» الذي ورد ذكره في النصّ، بل إنّ «ذاكر القيّم» دوّن الجزء الخاصّ به من المخطوط على الصفحات البيض من كتاب «الجيلي»، أي الصفحات التي تحدّث فيها الجيلي عن مراتب المعرفة المشار إليها. وعلى هذا فإنّ المؤلّف–الراوي سوف يتبع تلك المراحل الثلاث «التي تخرج بها الذات من إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبّع عروج شخصيّاتي الروائيّة صعودًا نحو المؤلّف، وعروج المؤلّف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيّات، ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: فما كان موجودًا في ذهن الروائيّ بالقوّة – أخيلة، صور، أفكار، تعيينات – سيتحقّق في الرواية على شكل حروف وكلمات»[1].

ثمّ أكّد المؤلّف–الراوي على وجه التماثل بين البناء الداخليّ لمتحف مدينة

---

(١) سابع أيّام الخلق. ص٢٩٢.

الأسلاف ، الذي جمع فيه كلّ ما له علاقة بأسلافه من البواشق ، وبين البناء السرديّ لمخطوط «الراووق» بمرويّاته ، ومدوّناته ، وقد أخذت المماثلة بعدًا رمزيًا ، حينما أشير إلى أنّ المكتبة خُصّت بالموقع الأسمى ، لأنّها «تمثّل العقل ، فيجب أن توضع في أفضل القاعات ، وأعلاها ، شأن موقع الرأس في جسد الإنسان»(١) . فهي حافظة التعبيرات الرمزيّة للأسلاف بكاملها ، بما في ذلك مخطوطات «الراووق» الكثيرة . وبقياس مناظِر كذلك ، فإنّ «سابع أيّام الخلق» سوف تكون شأن المكتبة ، لأنّها تمثّل الخلاصة الأكثر أهميّة – ولكن ليس النهائيّة– لمخطوط «الراووق» .

أخفى الحديث عن المكتبة والأساليب التعبيريّة للمخطوط نوعًا من الوحدة فيهما ، فقد توارت قيمة الأشياء الأخرى : الكتب والمخطوطات والآثار بإزاء هيمنة المخطوط بوصفه أثرًا وفكرة . ومع أنّ المؤلّف-الراوي تطرّق إلى تنوّع الأساليب وتداخل المنظورات ، واستعار رأيًا لـ«باختين» جاء فيه : «أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب ، ولغة الرواية هي نسق من اللغات» ، وضعه على لسان صديقه الشاعر ، وعلى غراره فقد رأى أنّ روايته «تكمن في الأشياء المتنافرة : نصوص شفويّة ووثائق تاريخيّة وكتابات عرفانيّة وأُخر أدبيّة»(٢) فإنّ وحدة الأسلوب التعبيريّ لـ«سابع أيّام الخلق» نقضت تلك الفكرة ؛ ذلك أنّ فصول الرواية ، بما في ذلك ما نسب إلى رواة شفويّين أو مدوّنين ، لم تختلف في صياغاتها عمّا يفترض أنّه منسوب إلى المؤلّف– الراوي ، والإشارات التي وردت في مرويّات «عبد الله البصير» و«مدلول اليتيم» و«عذيب العاشق» حول الطابع الشفويّ للمرويّات ، مثل «قال الراوي» لا تعمّق الاختلاف والمغايرة بين

---

(١) سابع أيام الخلق ، ص٣٠ ويلاحظ أنّ الحديث عن المتحف والمكتبة يناظر وصف الدير والمكتبة في رواية «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو . والاستشفافات بين الآثار الأدبيّة لم تعد مثار تهمة ، إذا جاءت في سياقات مختلفة .

(٢) م . ن . ص١٣٤ .

النصوص الشفويّة والمدوّنة والمكتوبة الخاصّة على التوالي بالرواة الثلاثة الأوَل، ثمّ بالمدوّنين الثلاثة اللاحقين، وأخيرًا بالمؤلّف-الراوي. شملت وحدة الأسلوب كلّ النصوص، ولم تمنح تفرّدًا في التعبير والصياغة والأسلوب لأيّ جزء من أجزاء النصّ، كما طمح المؤلّف- الراوي إلى ذلك، فلا تظهر «سابع أيّام الخلق» بوصفها تجميعًا لأساليب، ولا مزيجًا من الأشياء المتنافرة.

ويلزم التفصيل في مقدّمات ظهور فكرة المخطوط في تجربة عبد الخالق الركابي، وكيفيّة توظيفها في السرد، وأثرها في تركيب النصّ، فقد استندت تلك التجربة إلى تاريخ العراق الحديث، والمناطق المجاورة له، بدءًا من العقود الأخيرة للقرن السابع عشر، وصولاً إلى نهاية القرن العشرين، ويمكن إدراج مدوّنته السرديّة ضمن التخيّل التاريخيّ، إذ يحكمها مناخ واحد في كيفيّة نسج الأحداث، والاقتراب إلى التاريخ.

ألقى الروائيّ بظلال التاريخ على الأحداث الفنّيّة المتخيّلة، وثَمّة أربعة نماذج تكراريّة قامت عليها تجربته السرديّة، وهي نموذج الرجل المستبدّ، والإقطاعيّ الفظ الشرس، الذي يرتقي سلّم الحياة الاجتماعيّة بوسائل ملتوية، غير آبه بنتائج أفعاله، ويلمس ذلك في شخصيّة «هادي بك» في رواية «من يفتح باب الطلّسم»، وشخصيّة «الشيخ نصيف» في رواية «مكابدات عبد الله العاشق»، وشخصيّة «فزع» في رواية «الراووق». ويقابل ذلك النموذج، آخر رافض لأفعال الأوّل، فيتصدّى له بشجاعة، ويلمس ذلك بشخصيّات «صقر وراضي ومجبل» في الرواية الأولى، وشخصيّة «عبد الله العاشق» في الرواية الثانية، وشخصيّات «فهد ومشعل ونافع» في الرواية الأخيرة. ويتبع هذين النموذجين، نموذجان هامشيّان في فعلهما، لكنّهما مهمّان في بلورة الأحداث، وهما يعاضدان النموذج الأوّل، ويسوّغان فعله اجتماعيًا وروحيًا، وهما السراكيل مثل «عداي» و«بشار» و«حوشية فزع»، ورجال الدين مثل «الشيخ رجب» و«السيّد صيهود» و«الملاّ دخيل» في الروايات الثلاث على التوالي.

اهتمّ عبد الخالق الركابي كثيرًا بالنموذج السرديّ في رواياته، فهو إمّا فظّ لا

يرحم ، أو انتهازيّ يسوّغ أخطاء الآخرين ، أو متعجرف منفّذ لرغبات الشيوخ والإقطاعيّين بآليّة تخلو من الرحمة ، أو شخصيّة ثائرة مقهورة هاربة غير مستقرة ، تعيش وضعًا صعبًا ، فتوازى حضور الشخصيّات ، وتكرر نسق أفعالها ، على صورة حلقات اتّصلت كلّ واحدة بالأخرى ، حاملة مواقفها ، ووعيها ، ورؤيتها ، للعالم . وقد استقرّ وعيها دون تغيير أو تطوّر ، فسلوك «هادي بك» في رواية «من يفتح باب الطلّسم» يكاد يكون مطابقًا لسلوك «الشيخ نصيف» في رواية «مكابدات عبد الله العاشق» ، وقس على ذلك حال الشخصيّات الرافضة أو رجال الدين ، بألاّ يبدو الزمن قد ترك أثره فيها ، فهي ، تكرر نفسها في صور متقاربة .

وثَمّة ظاهرة فنّيّة أخرى ينبغي الإشارة إليها ، وهي أنّ أحداث الروايات الثلاث لا تغطّي مراحل متتابعة في التاريخ . إذ تقف الأولى عند المراحل التي عاصرت ولاية مدحت باشا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وتغطّي الثانية الثلث الثاني من أحداث القرن العشرين ، وتنتهي عند بداية الحرب مع إيران في عام١٩٨٠ ، أمّا «الراووق» فتفصّل في أحداث العقد الأوّل من القرن العشرين ، والرواية الأخيرة تقترح فكرة الخطوط التي جرى تطويرها في روايات لاحقة ، منها «سابع أيّام الخلق» .

ولا يريد الروائيّ أن يؤرّخ لحقب من تاريخ العراق ، إنّما يهمّه أن يسترشد بعلامات لتظهر وقائع التاريخ من خلالها ، من ذلك حضور «مدحت باشا» في رواية «من يفتح باب الطلّسم» إبّان الحملة العثمانيّة لمحاربة ابن سعود ، وخلع السلطان عبد الحميد في رواية «الراووق» ووجود الإنكليز ، وبدء الحرب مع إيران في رواية «مكابدات عبد الله العاشق» .

وتؤدّي الوقائع التاريخيّة وظيفة أساسيّة ، فهي تسلط الأضواء الكاشفة على حيثيّات الأحداث الروائيّة ، وتكشف نمط الصراع الذي يمور في الوسط الاجتماعيّ إبّان تلك الأحداث ، ويلمس ذلك من خلال تأثر «هادي بك» بالتغيير السياسيّ ، وانسحاب «فزع» عن مسرح الأحداث إثر وصول الاتحاديّين

إلى الحكم ، وخلع السلطان عبد الحميد ، واضمحلال دور الشيخ «نصيف» إثر ذهاب الإنكليز . فالتاريخ يتفاعل مع الأحداث المتخيّلة ، ولكنّه لا يكبّلها بقيوده ، أكثر ممّا يؤسس لها أرضيّة ، وتكون بمثابة الدلالة المرجعيّة لفهم الأحداث .

جرى تحديد الإطار السرديّ العامّ الذي يحكم تجربة الركابي ، بهدف الاقتراب إلى كشف أهميّة رواية «الراووق» في صوغ فكرة المخطوط ، إذ حدد الروائيّ زمان الأحداث في الأولى بين١٩٠٠-١٩١٠م ، ومكانه في «ديرة الهشيمة» وشخصيّاته «ذاكر القيّم» و«فزع» و«عاصي» و«فهد» و«نافع» و«السيّد نور» وشخصيّات ثانويّة أخرى ، شكّلت محور الأحداث التي قامت على محاولة فزع إقصاء منافسيه وتزعمّ عشيرة «البواشق» ، ونجاحه في مسعاه وقيادته لزمام الأمور مدّة عشر سنوات . ثمّ اضمحلال دوره إثر خلع السلطان عبد الحميد . وقد تأجّج الصراع الدمويّ بين «فزع» من جهة و«فهد ونافع» . وشكّل ذلك الصراع حلقة أولى من سلسلة طويلة ، ووثّقتها مخطوطة «الراووق» التي بدأ بكتابتها «السيّد نور» في عام ١٦٨٢م ، عندما شرع يؤرّخ لعشيرة «البواشق» في السنة التي ظهر فيها النجم المذنّب «مذنّب هالي» ، فقد تنبّأ للسلالة بحدوث وقائع صعبة سوف تهدد وجودها ، وذلك من خلال البيتين اللذين أجملا النبوءة ، وأرّخا لبدء التاريخ .

حين انتهت صفوة الأيّام بالكدرِ
وكشّر الشرّ لي عن ناجذ أشِرِ
لاح النذير لنا نجمًا له ذنبٌ
تاريخه علم في صفحة القدرِ(١)

ويتوالى سدنة المزار في ضريح السيّد نور ، في توثيق أبرز الوقائع التي تشهدها البواشق ، وصولاً إلى مجيء «ذاكر القيّم» في عام١٩٠٠م ، حيث

---

(١) عبد الخالق الركابي ، الراووق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، ١٩٨٦ص ٧ .

بدأت الأحداث التي شكّلت متن الرواية، فالمخطوطة، هي تاريخ البواشق «فكم من شيوخ جبابرة تحكّموا في العشيرة، ودوى صيتهم عبر الآفاق؟ وكم من رؤساء حمايل وأفخاذ وسادة وأجاويد وحوشيّة ووكلاء ملؤوا مضايف العشائر بحكايات سخائهم أو بخلهم، وشجاعتهم أو جبنهم، وتسامحهم أو ظلمهم، لينتهي كلّ ذكر لهم بعد موتهم بأعوام»[١].

وفي ليلة ليلاء يتراءى لذاكر القيّم السيّد نور، فيأمره بمواصلة تسجيل تاريخ البواشق، فيسجّل حدث الرواية، وهو صعود فزع إلى مشيخة العشيرة. ويختمها بتاريخ يصادف ظهور النجم المذنّب، وتبقى النبوءة مهيمنة وتتحقّق بعض كوارثها. ولكنّها لا تنتهي بانتهاء تسجيل للوقائع التي عاصرها، والمخطوطة لن تبقى حبيسة المزار، فقد «يقيّض لها - بعد خمسين أو سبعين سنة - عبد من عبيد الخالق يستثمرها إن حاول أن يكتب تاريخ عشيرة البواشق-[٢] وبذلك تعرف بين الناس. وهذا يعني أنّ الراووق مخطوطة- وتعني لغويًا المصفاة - مرت بمراحل ثلاث أساسيّة هي:

١- مرحلة البدء من قبل السيّد نور.

٢- مرحلة تسجيل وقائع مهمّة من قبل ذاكر القيّم.

٣- مرحلة نشر المخطوطة بشكل روائي من قبل عبد الخالق الركابي.

وفي هذا يتداخل الوهم بالواقع، فيتكشّف أنّ الصراع الذي شهده البواشق ما هو إلاّ أحداث متخيّلة في مخطوط الراووق، التي قيّض لها أن ترى النور من قبل الروائيّ، وأنّ كلّ الأحداث التي عاصرتها شخصيّات مهمّة، تؤول في النهاية إلى وقائع تجد مكانها في مخطوطة «الراووق».

تذكّر هذه الطريقة في تركيب الأحداث، بما أشاعه ماركيز في روايته «مئة عام من العزلة»، فرقاق الغجريّ «مليكادس» المكتوبة باللغة السنسكريتيّة، التي

---

(١) الراووق، ص ٨.

(٢) م. ن، ص ٣٥٦.

ترافق عائلة «آل بوينيا» ، بدءاً من الجدّ «خوزيه أركاديو بوينديا» ، لا يستطيع أحد من العائلة أن يفكّ رموز لغتها الغريبة ، ومن ثَمّ لا يستطيع أحد أن يعرف فحواها ، وحين ينجح آخر «أوريليانو» في السلالة بفكّ رموز الرقاق ، يكتشف أنّها تحتوي تاريخ السلالة نفسها ، والتي تتنبأ بهلاكها حال انتهائه من قراءتها . «لم يكن أوريليانو في أيّة لحظة من حياته على مثل هذا الوضوح الذي كان عليه في تلك اللحظة ، فقد نسي موتاه وآلام موتاه ، وعمد إلى الأبواب والشبابيك فسمّرها بعوارض فرناندا الخشبيّة ، فلا يدع أيّ إغراء من العالم الخارجيّ يزعجه ، لأنّه علم الآن أنّ قدره مكتوب في رقاق مليكادس . . . فلم يجد فيها أدنى صعوبة ، كأنّها مكتوبة بالإسبانيّة . . . وبدأ بحلّ رموزها بصوت عالٍ . كان ذلك تاريخ العائلة ، بدقائق حياتها اليوميّة ، كتبه مليكادس مسبقًا قبل مئة عام . .قفز أوريليانو إحدى عشرة صفحة كي لا يضيع وقته في وقائع معروفة ، وبدأ بحلّ رموز اللحظة التي هو فيها . أخذ يفكّها وهو يعيشها ، فتنبّأ عن نفسه وهو يفكّ رموز آخر صفحة من المخطوطات ، كأنّما ينظر إلى نفسه في مرآة مكتوبة . . . وقبل أن يصل البيت الأخير أدرك أنّه لن يخرج أبدًا من هذه الغرفة . لأنّه كان مكتوبًا أنّ مدينة المرايا «أو السراب» تجتثّها الريح من الأرض ، وتنفيها من ذاكرة الإنسان في اللحظة التي ينتهي فيها أوريليانو بوينديا من فكّ رموز الرقاق ، لأنّ ما هو مكتوب فيها كان منذ الأبد ويظلّ إلى الأبد غير مكرور ، فالسلالات التي قدر لها القدر مئة عام من العزلة لا يمنحها على الأرض فرصة أخرى»[1] .

اعتماد كلّ من رواية «الراووق» ورواية «مئة عام من العزلة» أسلوبًا متقاربًا في الاستفادة من فكرة المخطوطة ، لا يلغي تميّز كلّ منهما عن الأخرى . فقد استندت «الراووق» إلى تراث خاصّ ، وبناء يتتابع في الزمان ويستفيد من حالة

(١) غابريل غارسيا ماركيز ، مئة عام من العزلة ، ترجمة سامي الجندي وإنعام الجندي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٣٤٢-٣٤٤ .

التصعيد التي افترضها السرد ، وقد أغنيت المخطوطة من خلال التاريخ ، فكلّما تقادمت في الزمن ، تولّتها أقلام السدنة بإضافات تحمل روح عصرها ، إلى أن تحوّل النصّ فيها إلى حقل أسطوريّ يرشح بالتقاليد الدينيّة والاجتماعيّة ، وصار فعل الزمن فيها واضحًا ، يثريها فتؤول إلى مضمار لصراع البواشق فيما بينهم ومع غيرهم ، بل تتحوّل إلى معادل رمزيّ لحالة العراق السياسيّة والاجتماعيّة خلال القرون الأخيرة ؛ إذ جرى تمثيل التجربة التاريخيّة بالسرد على صورتين لكلّ منهما خصوصيّتها ، لكنّها تدغم في الأخرى ، فالأولى تخيّل تاريخيّ ابتداءً بحملة «نادر قلي» ، وصولاً إلى خلع السلطان عبد الحميد ، أمّا الثانية فهي ابتكار الأحداث والشخصيّات ، وبذر الصراع فيما بينها .

٣. التركيب والتناوب السرديّ:

تناوب السرد في رواية «أنت منذ اليوم»[١] لـ«تيسير سبول» بين مستويَين : ذاتيّ مباشر مثّله المنظور السرديّ لـ«عربيّ» الشخصيّة المركزيّة في الرواية ، وموضوعيّ غير مباشر مثّله المنظور السرديّ لراوٍ عليم ، يتّصف أحيانًا بالحياد والموضوعيّة في تقديم الأحداث ، وهو يستعين بضمير الغائب ، وينحاز أحيانًا إلى «عربيّ» ، حينما تؤطّر رؤيته الموضوعيّة رؤية «عربيّ» الذاتيّة ، وقد امتدّ هذا التنازع بين الرؤيتين السرديّتين طَوال فقرات الرواية التسع المتتابعة ، التي تحتوي على ثمانية وخمسين مشهداً سرديًا ، وهي فقرات تختلف في عدد المشاهد ، فالأولى تتضمّن ثلاثة عشر مشهدًا ، فيما الأخيرة تتكوّن بكاملها من مشهد سرديّ طويل مركّب .

بغية حصر الفقرات والمشاهد السرديّة وصيغها الذاتيّة والموضوعيّة ، ارتأينا أن نضع مسردًا تفصيليًا لكلّ ذلك ، نسعى من خلاله إلى استكشاف طبيعة التداخلات السرديّة ومستوياتها في تركيب هذه الرواية :

---

(١) تيسير سبول ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٨٠ .

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عدد المشاهد	١٣	١١	٣	١٠	٨	٥	٢	٥	١
مشاهد السرد الذاتيّ	٦	١	١	٧	٢	٣	٢	٢	١
مشاهد السرد الموضوعيّ	٧	١٠	٢	٣	٦	٢	×	٣	×

يكشف مسرد الرؤى السرديّة أنّ هنالك خمسة وعشرين مشهدًا سرديًا يعتمد الرؤية الذاتيّة لـ«عربيّ» ، وهنالك ثلاثة وثلاثون مشهدًا يعتمد الرؤية الموضوعيّة من مجموع مشاهد الرواية البالغة ثمانية وخمسين مشهدًا ، ويظهر هذا الرصد أنّ نسبة مشاهد السرد الذاتيّ المئويّة إلى مجموع مشاهد الرواية هي٤٤ ٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعيّ المئويّة إلى مجموع المشاهد٥٦ ٪ . وهذا يؤكّد أنّ هناك اقتسامًا للرؤيتين فيما يخصّ السرد وتركيب مادّة الحكاية ، وكما يتّضح فالرؤية الموضوعيّة استأثرت بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الذاتيّة ، لكنّ ذلك الاستئثار لم يقلّل من فاعليّة الأخيرة ، ليس للفارق الضئيل في النسبة بينهما ، إنّما لأنّ الرؤية الذاتيّة اقترنت بالشخصيّة المركزيّة وهي «عربيّ» الذي يقوم بمهمّتين مزدوجتين : مهمّة كونه راويًا ومهمّة كونه بطلاً تمركزت حوله الأحداث ، وتكوّنت من مجموع الأفعال التي كانت تصدر عنه .

اقتسام الرؤيتين السرديّتين للمتن جعلاه نهبًا لـ«عربيّ» و«الراوي العليم» ، وفيما كان الأوّل يستدعي الماضي ، ويفجّر أحداث الحاضر ، ويقوم الثاني برسم الحدود الخارجيّة لها ، مانحًا إيّاها صفة الموضوعيّة ، وكلّ ذلك جعل الوقائع مشحونة بالتوتّر ؛ لأنّها تقدّم عبر منظورين مختلفين . وكان لتقسيم المشاهد بين الرؤى الذاتيّة والموضوعيّة أثر فاعل في بثّ الحركة والتوتّر في النصّ ؛ ذلك أنّ المشاهد لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان ، إنّما حسب أهميّتها مِنْ منظور الراوي ذاتيًا كان أم موضوعيًا ، ولهذا اتّسمت بالتداخل ، فكلّ مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه في الرؤية والصيغة . وأفضى هذا الترتيب إلى تكسير نسق

السرد الذي بدا أنّه يستجيب مرّة لرؤى «عربيّ» الذاتيّة ، ومرّة أخرى للرؤى الموضوعيّة التي يضيفها الراوي العليم ، فكأنّ الداخل والخارج يتداخلان ويتصادمان معًا ، وفي آن واحد في شخصيّة البطل .

تترشّح الحكاية عن نسيج الخطاب ، وتتكوّن في السرد التقليديّ من أحداث تنتظم معًا ، لتكون سلسلة أفعال دالّة مرتبطة بشخصيّات ولها دلالة ما ، أمّا «الحكاية» في رواية «أنت منذ اليوم» فإنّها ، بسبب تنكّب صيغ السرد للأساليب التقليديّة ، فقد ظلّت أشبه بوقائع متناثرة لا ينتظمها خيط ، إنّما تتشظّى في ذاكرة الشخصيّة المركزيّة ، وفي منظور الراوي العليم ، والمتلقّي وحده هو الذي يستطيع تركيب عناصرها ، ليس اعتمادًا على معطيات السرد كما تجلّت في الخطاب ، إنّما من خلال إيجاد سياق خاصّ يراعى فيه التسلسل الزمنيّ للوقائع المتناثرة . ولتوضيح ذلك سنحاول عرض محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية» كما تجلّت في الرواية ، آخذين الفقرة الأولى فقط بمشاهدها الثلاثة عشر المتداخلة ، ثمّ يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الرواية كلّها .

تركّبت الفقرة الأولى من الرواية ، كما أسلفنا القول ، من ثلاثة عشر مشهدًا سرديًا ، لا ينتظمها سياق زمنيّ ، إنّما يحتضنها سياق الخطاب عبر تنضيد المشاهد جنبًا إلى جنب دون مراعاة صيغ الترتيب الزمنيّ المتعاقبة ، فبعض المشاهد ينتمي إلى الماضي البعيد المتّصل بطفولة «عربيّ» مثل المشاهد (١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٨ ، ١٢) وأخرى تنتمي إلى الماضي ولكنّ الأكثر قربًا ، فهي تتّصل بشباب «عربيّ» ، وهي المشاهد (٧ ، ١٠ ، ١١) ، أمّا المشاهد السرديّة (٤ ، ٦ ، ٩ ، ١٣) فهي تعاصر زمن الوقائع الآنيّة تقريبًا ، وإن كان المشهد الثالث وهو الأخير الذي يدور في حانة أبي معروف ، وهو الذي يفجّر تلك المشاهد ، ويستدعيها إلى ذاكرة «عربيّ» .

وعلى هذا يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتضافر لتكوّن المتن في الفقرة الأولى على النحو الآتي : عربيّ يتذمّر من قتل أبيه القطّة (١) ، ثمّ يؤذّن للعشاء (٢) ، فيجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهيّة (٣) . وفي

وقت آخر، يجد القطّة وقد قطع رأسها وسلخ (٥) ، ثمّ يتذكّر كيف كان يصلّي (٨) ويستحضر واقعة ظهر فيها أبوه وهو يضربه (١٢) . وتمرّ مدّة زمنيّة طويلة يكون خلالها «عربيّ» قد أصبح شابًا ، ويكون شاهدًا على عودة أخيه منكسرًا من حرب لا نصر فيها (٧) ، ثمّ يظهر في مشهد آخر وهو يقرأ في التاريخ عن موقف الإمام عليّ (١٠) ، ويقرر الانتماء إلى الحزب (١١) ، وهو في عنفوان شبابه . وتتوالى المشاهد في الزمان ، لتصل إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها ، فيظهر «عربيّ» في الجامعة بصحبة «صابر» في المشهد (٤) ، ثمّ وهما يغادرانها معًا إلى حانة أبي معروف (٦) ، ثمّ وهما يتحدثان عن عائشة وأخت صابر (٩) ، وأخيرًا ، وقد ثملا في حانة أبي معروف (١٣) .

لو نظرنا إلى ترتيب المشاهد في الخطاب لوجدناها مختلفة ، إذ لا يراعى التتابع الزمنيّ الذي لمسناه في الترتيب الزمنيّ ، فالمشاهد في الخطاب توضع جنبًا إلى جنب ، مراعاة لعلاقات سرديّة ، وليس لعلاقات منطقيّة-سببيّة ، ويكون ترتيبها على النحو الآتي : يستذكر «عربيّ» قتل أبيه القطّة (١) ، ويسمع بعد ذلك أذان العشاء (٢) ، وتجمعه مائدة العشاء مع أبيه ، فيعرف أنّ سبب قتل القطّة إنّما يعود لأنّها أكلت جزءًا من اللحم (٣) ، ثمّ يخرق التتابع الزمنيّ بعد ذلك ، فإذا بـ«عربيّ» و«صابر» في الجامعة (٤) ، ويتذكّر القطّة وقد قُطع رأسها وسُلخ (٥) ، ويغادر مع «صابر» الجامعة إلى حانة أبي معروف (٦) ، ويتذكّر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسرًا من الحرب (٧) ، ثمّ تأخذه الذاكرة إلى الماضي البعيد حينما كان يؤدّي صلواته وهو طفل يافع (٨) ، ثمّ يعود إلى الحاضر ، وهو منهمك بحديث مع «صابر» عن «عائشة» ابنة صاحب المنزل الذي يقيم فيه(٩) ، ولكنّ الذاكرة سرعان ما تعود به إلى أيّام الشباب حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام عليّ (١٠) ، ويتذكّر واقعة الانتماء إلى الحزب(١١) ، ومرّة أخرى يتذكّر واقعة أقدم ، وهي ضرب أبيه له (١٢) ، وتختتم الفقرة بالمشهد (١٣) ، وفيه يظهر «عربيّ» و«صابر» وقد ثملا بفعل كثرة تناول الخمر في حانة أبي معروف . وبذلك تنتهي الفقرة الأولى من الرواية .

بهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السرديّة ، كما وردت في الخطاب ، وترتيبها كما جاءت في الزمان ، يحسن بنا إدخالها في جدول يكشف مقدار الاختلاف بين الترتيبين ، وذلك يخدم التحليل السرديّ الذي يهدف إلى كشف طبيعة تركيب البنية السرديّة في الرواية ، وطريقة تركيب الحكاية :

ترتيب المشاهد في الخطاب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ترتيب المشاهد في الزمان	١١	٢	٣	٤	٨	٧	١٢	١٠	١١	٤	٦	٩	١٣

يكشف الترتيب المتعاقب في كلّ من الخطاب والزمان اختلافًا كبيرًا بينهما ، ولهذا الاختلاف نتيجة غاية في الأهميّة ، ذلك أنّ الترتيب في الخطاب لا يهدف إلى بناء «حكاية» تقليديّة ، إنّما يهدف إلى تكوين «حالة» متوتّرة لا تولي الترتيب الزمنيّ أهميّة كبيرة ، إنّما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسيّة المتأزّمة للشخصيّة الرئيسة في الرواية ، وقد قوّى هذا الاتجاه وعزّزه خضوع المشاهد السرديّة لمنظورات مختلفة ذاتيّة وموضوعيّة ، الأمر الذي عمّق حالة التوتّر إلى أقصاها في الفقرة الأولى من الرواية .

وعلى غرار هذه الفقرة اطّرد بناء الفقرات اللاحقة ، فتداخلت الأزمنة والأمكنة ، وتحوّلت الشخصيّات في مواقفها ورؤاها ، لتفضي المشاهد الثمانية والخمسين التي تكونت منها فقرات الرواية التسع ، إلى أبنية سرديّة خاصّة قوامها عدم مراعاة عنصرَي الزمان والمكان ، كما عُرفا في البناء التقليديّ للسرد الأدبيّ ، إنّما وظفا توظيفًا جديدًا ، منح الرواية بنية سرديّة متفرّدة ، تستدعي قراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابيّة من ناحية ، وإلى السياقات الزمنيّة من ناحية أخرى ، ثمّ الخلوص إلى تركيب تلك السياقات في وحدة منتظمة ، متداخلة ومتماسكة .

٤. المفارقة السرديّة والتحوّلات الدلاليّة:

لكنّ السرد قد يستفيد من المفارقة الساخرة في تركيب النصّ كما ظهر ذلك في رواية «الوقائع الغريبة، في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»(١) لـ«إميل حبيبي»، ذلك أنّ المفارقة تفتح أفق انتظار، وتدفع المتلقّي إلى تنشيط توقّعاته. بدأت المفارقة من التسمية التي وجّهت الأحداث، وأضفت عليها دلالات متّصلة بمضمون المفارقة، وقد ضخّ التضادّ الدلاليّ في اسم الشخصيّة الرئيسة وكنيتها ولقبها سلسلة من المعاني المترابطة التي عمّقت دلالة المفارقة، ووزّعتها على سائر المكوّنات السرديّة التي تركّب النصّ منها، فالثنائيّة الكامنة في اسم «سعيد أبي النحس» بطرفيها الدالّين على «السعادة» و«النحس» تعمّقت في اللقب «المتشائل» الذي هو نحت لفظيّ من»المتشائم» و«المتفائل».

ولا يترك الراوي- وهو البطل نفسه سعيد أبي النحس المتشائل- الفرصة تفوت منه إلاّ ويوظّفها في سياق السرد، وبخاصّة التعليقات والشروح الساخرة التي يريد منها الاستهزاء والازدراء، إذ سرعان ما جعل الظروف التي دفعت باللقب ليكون علامة مميّزة لأسرته جزءاً من روايته للأحداث؛ فقد عرف عن عائلته أنّها تتفاءل بالمصائب التي تحلّ بها أنّى حدثت، اعتقاداً منها بوجود مصائب أكبر نجت منها، وعلى هذا فما أن تحلّ كارثة ما بالعائلة حتّى تقبل بها، لأنّ ثَمّة أخرى أثقل وطأة كان يمكن أن تحلّ بها، لكنّ الأقدار أبعدتها عنها، فتحاشت خطراً أعظم، وتقبل بما حدث باعتباره أهون ممّا لم يحدث؛ فكان أن عرفت بأنها لا تبادر إلى شيء إنّما تنتظر قدرها فلا تبتئس مهما جرى لها، وتسارع إلى تفسير كلّ حادثة بما يوافق منظورها الذي يدمج بين المعنيَين بين التفاؤل والتشاؤم، لترجّح في نهاية الأمر معنى مقصوداً لا يقلق راحتها، ولا يجعلها مشغولة بشيء، إذ ينبغي الإقرار بالتوزيع المبهم للأفراح والأتراح.

تنزّل ضمن هذا الأفق الدلاليّ اسم البطل- الراوي ولقبه، وتنزّلت أيضاً –

---

(١) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تونس، دار الجنوب، ١٩٨٢.

وهذا هو المهمّ - كافّة أفعاله التي شكّلت متن الحكاية ، فالبحث عنه كناية سرديّة يقصد بها فضح الولاء والامتثال عند شخصيّة تعيش في وئام وسط المتناقضات ، لكنّ اللغة ، بوساطة التورية والمواربة والتضادّ اللفظيّ والترميز والإيحاء ، قلبتْ المقاصد المباشرة للأحداث إلى نقيضها ، ففيما تقدّم الأحداث المرويّة بضمير المتكلّم صورة «المتشائل» المتذلّلة ، فإنّ لغته الساخرة ، وتفسيراته للأحداث ، ومواقفه من المشاكل التي يتعرّض لها ، تسرّب في ثنايا النصّ مقاصد مضادّة ، فالفكاهة السوداء تفضح سطحيّة العلاقات بين الراوي والشخصيّات التي يقوم بخدمتها ، وهي سخرية مرّة يزداد إيقاعها حضورًا كلّما بالغ الراوي في تقديم خدماته باسم الطاعة والذلّ وقبول الأمر الواقع .

عبر هذه اللعبة السرديّة - اللغويّة قدّم السرد تمثيلاً بارعًا لجانب من أحوال العرب الذين بقوا في فلسطين ، ولم يغادروها إلى الشتات بعد تأسيس دولة إسرائيل ، ذلك أنّ العرب «الباقية» اختُزلوا جماعة هامشيّة قاومت الغرباء بممارسة الحياة ، والارتباط بالأرض ، فجرى تمثيل شرائح من أوضاعهم وعلاقاتهم ومصائرهم من خلال عينَي الراوي - البطل أبي النحس . ولعلّ هذا هو السبب الذي جعل من غياب «الحكاية» في النصّ أمرًا واضحًا ؛ فالحكاية الحقيقيّة هي الخلفيّة الممثّلة سرديًا ، التي لا تظهر منها إلاّ أمشاج ، لتضيء أحوال «المتشائل» في رحلته الصعبة للبقاء في أرضه .

ربضت الحكاية بعيدًا شبه متوارية ، دلّت عليها أفعال «المتشائل» وألمحت إلى بعض تفاصيلها ، لكنّها ظلّت محتجبة وعصيّة ، لأنّ النصّ عُني بالدالّ (سعيد أبي النحس المتشائل) من أجل أن يحتفي بالمدلول (حكاية العرب الباقية) مجازيًا ورمزيًا ، فدلّت اللغة على غير ما استخدمت له في خطاب المتشائل ، كما أنّ السرد ، وهو يركّب الأحداث بحرّيّة تامّة ، ضمن مستويات زمنيّة متعدّدة أسهم في إثراء هذا الأمر ، فالصيغة التراسليّة منحت الراوي فرصًا كثيرة لأن ينتقي جملة من المواقف ويرسلها -من الفضاء- إلى مرويّ له كشف عن نفسه في الفقرة الأخيرة من الرواية ، ففضح سرّ الراوي ولعبته الإيهاميّة ،

فإذا بالبعد الدلاليّ الذي كانت التورية تغنيه طَوال النصّ يزداد غنى ، فكلّ فرد من العرب «الباقية» بسبب القهر الذي مارسه الاحتلال ، يمكن أن يكون مثل أبي النحس ، تُفهم أفعاله ضمن نسق دلاليّ معيّن ، ثمّ يمكن أن تُفهم على النقيض ضمن نسق آخر ، دون أن يعني ذلك ازدواجًا في الموقف ، فما يريد السرد تأكيده- عبر التمثيل والإيحاء- هو تضخيم المفارقة الساخرة التي تأتي بها الأدوار المختلفة ، التي تمارسها الشخصيّة داخل عالم يقوم على الغشّ والخداع والخوف ، لا تضاء فيه إلاّ نجوم مثل «يعاد» و«باقية» و«ولاء» و«سعيد» .

إلى ذلك فإنّ أسلوب الاعتراف الذي استعان به الراوي للتعبير عن حاله ، شكّل علامة مميّزة في السرد العربيّ الحديث ، لكونه حرص طَوال النصّ على إقامة توازن بين ما يقوله وما يقصده ، وبين ما يقوم به وما كان يريد القيام به ، إنّه أسلوب مبتكر ينفي ما يثبت ، ويهدم ما يبني ، في نوع من المواربة والتخفّي ، لأنّه يريد أن يتخطّى الوقائع المباشرة إلى الإيحاء بها .

انتظمت الوقائع المكوّنة للحدث ضمن مستوى يقع في زمن الماضي ، فـ«سعيد أبي النحس المتشائل» كان يبعث برسائل تتحدّث عمّا جرى له ، وضمن ذلك المستوى تحرّر الراوي من قيود التتابع التقليديّ ، واستعان بتقنيّات سرديّة لترتيب زمن الوقائع ، ومنها الاسترجاعات الكثيرة التي تخلّلتها سلسلة من الاستباقات ، فقد أضفى التناوب في استعمال هاتين التقنيّتين على السرد حيويّة واضحة ، ومع أنّ الراوي مضى في عرض تجربته الارتحاليّة ، لكنّه استرجع وقائع ، واستبق أخرى ، فكأنّه خيط ناظم لهذه وتلك يوازي بينها ، ثمّ يجعلها متعاقبة ، أو متداخلة حسبما يقتضيه السياق ، وحينما تدخّل المرويّ له كان تراكم تلك الوقائع قد أفلح في إضاءة أمرين مثّلا مركز الاستقطاب الدلاليّ للنصّ ، وهما : شخصيّة البطل الولائيّ والمنكسر ، وقد اندرج في سياق جملة من الأحداث التي جعلت سلوكه الامتثاليّ غير مقصود بالسلبيّة لذاته ، إنّما لكشف التماسك السرّيّ الذي حكم العرب الباقية من الداخل ، فكأنّ طبائع الأشياء لا تتكشّف إلاّ بما هو مختلف عنها فـ«المتشائل» بانهياراته الداخليّة ،

كشف- وهو الراوي- ضمنياً عن قوّة العرب «الباقية» .

وقاد هذا الأمر إلى آخر ، فعلى خلفيّة هذه السلسلة من الوقائع ظهرت شبكة صراع بين طرفين متعارضين : طرف العرب الباقية ، أهل الأرض الأصليّين ، وقد اختُزل في تطلّعات مكبوتة وأحلام سرّيّة ، وطرف أعدائهم المستوطنين الذين استولوا على أرضهم ، ومارسوا كلّ ضروب العنف لإثبات شرعيّة زائفة بحقّ ليس لهم ، وقد عبّر- في النصّ- عن نفسه بالقوّة لطمس حقوق الطرف الأوّل ، فخلف الغلالة الشفافة لمرويّات سعيد أبي النحس المتشائل ، الفكهة ، والساخرة ، يقبع نزاع مرير بين طرفين متضادّين على مستوى الثقافة ، والتاريخ ، والانتماء . ولهذه المستويات التي تتعارض بفعل المفارقة السرديّة في رواية «إميل حبيبي» نظير له معنى آخر في رواية «حدّث أبو هريرة قال» لـ«محمود المسعدي»[1] ، التي تحتشد بالرواة ، والشخصيّات ، وهي تتبادل أدوارها بالفعل مرّة ، وبالرواية مرّة أخرى ، كما لاحظنا ذلك في رواية «الوقائع الغريبة» .

بدأت الأحداث بوصف عبّر عن استقرارها ، ويعود ذلك إلى ثبات العلاقات السرديّة بين أبي هريرة وعالمه ، فهو عالم راكد وخامل ، وصلته به تقوم على التسليم بكلّ شيء ، فأبو هريرة خرزة في سلك طويل مشدود بقوّة عليا - شأنه في ذلك شأن المتشائل- ، ويتجلّى معنى وجوده في إخلاصه الداخليّ لتلك القوّة ، والإيمان بها ، والانصياع لإرادتها ، وفي الحفاظ على انتظامه الدائم في مدارها ، إلى أن يقوده صديق له لاكتشاف الجنة الأرضيّة ، وبذلك يكون «البعث الأوّل» الذي من أوّل أسبابه المضمرة ليس الاندهاش والرغبة في ذلك الفردوس المغري الذي قاده صديقه إليه ، إنّما الاكتشاف المفاجئ الذي أعقب ذلك ، وكان من نتيجته ؛ السؤال عن سرّ انتظامه الأعمى في ذلك السلك ، وقبوله سلطة تلك القوّة الغامضة .

---

(١) محمود المسعدي ، حدّث أبو هريرة قال ، تونس ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٤ .

مضمون البعث هو مغادرة «مكّة»، والالتحاق بالصديق إلى ذلك الفردوس، ومنذ هذه اللحظة تغيّرت علاقة أبي هريرة بالعالم، وتغيّرت العلاقات السرديّة داخل النصّ. لم يبق أبو هريرة قادرًا على قبول العالم الذي عاش فيه فهجره، ودخل إلى التاريخ، فقبل «البعث الأوّل» والذي لم يكن سوى وهم، وتابع، ومستسلم، ومقود، وبعده أصبح حقيقة، ومتبوعًا، وسائلاً، وقائدًا، وبداية النصّ بالبعث هو إشارة واضحة إلى محو حياة أبي هريرة القديمة، والإعلان عن حياة جديدة.

بدأ التاريخ حينما اكتشف أبو هريرة نفسه وعالمه، واكتشف فردوسه حينما بلور وعيًا أصيلاً بذاته وموقعه، وكانت «ريحانة» دليله إلى ذلك، وسرعان ما استبدل بعبادة تلك القوّة العليا الغامضة، عبادة «أساف» و«نائلة»، فانتقل إلى الفردوس الجديد، وانخرط في طقس اللذّة الجسديّة برفقة «ريحانة»، التي بدأ تاريخها من لحظة اللقاء بأبي هريرة، وكلّ منهما أهمل عالمه الأوّل، وأعلن أنّ ولادته الحقيقيّة بدأت من هذا اللقاء-الاكتشاف، ثمّ خاضا معًا تجربة اكتشاف الجسد في فضاء وثنيّ ينطق كلّ ما فيه بالانتماء إلى الحياة، وتبع ذلك تغيّر في علاقة أبي هريرة وريحانة بالعالم الذي أصبح غير مستقر للسكون، والاستقرار، إنّما أصبح مضمارًا للارتحال، والاغتراب، واللذّة، والشكّ.

حرّر البعث «أبا هريرة» و«ريحانة» من أسر الوهم، ودلّهما على الفردوس، وتبع هذا التحوّل الخطير تغيير شامل في عناصر السرد، فتغيّر تركيب المادّة الحكائيّة، وتناثر الحدث شذرات من الوقائع، ورُكّب الزمن من فوضى التداخلات الاسترجاعيّة والاستباقيّة، كما رأينا ذلك في رواية «أنت منذ اليوم»، وأصبح المكان محطات رحيل دائم، شرع فيه أبو هريرة في عالم مملوء بالشخصيّات التي كانت ترافقه مدّة من الزمن، قبل أن يفترق عنها، ويقبل رفقة غيرها، وحيثما حلّ، وأينما ارتحل، كان موضوعًا لأخبار مسندة إلى رواة يدقّقون في تتبّع خطاه، ويتقصّون أثره، فقد أصبح مركز السرد ومآله، فتعددت أساليبه بين الإخبار والوصف؛ ذلك أنّ الرؤى الذاتيّة والموضوعيّة تقاسمت

السرد بالتساوي ، فورد كلّ ذلك في إطار متّصل بتقاليد التأليف القديم ، إذ وظّف «المسعدي» الإمكانيّات السرديّة للإسناد ، واستفاد منها في روايته ، فالإسناد يوهم بصحّة الخبر ، ومشاكلة الواقع ، ويعفو على آثار الصناعة والوضع[1] .

جاء توظيف تقنيّة الإسناد مناسبًا في «حدّث أبو هريرة قال» ، إذ قد استعمل وسيلة في التقطيع والربط بين الأحداث ، فأحال النصّ طبقات من الأغطية ، كلّما أزيل غطاء ظهر آخر ، وكلّما حفرت طبقة بانت أخرى جديدة ، وكان الرواة يتناقلون المادّة الحكائيّة فيما بينهم ، بوصفها جزءاً من عالمهم وتجاربهم ، وسرعان ما ظهر آخرون أضفوا عليها من رؤاهم وانطباعاتهم وخبراتهم وأحكامهم ما رأوه ضروريًا ، ومن ذلك فإنّ أبا هريرة نفسه يكون راويًا في أحاديث «البعث الأوّل» و«الوضع» و«الطين» و«الحكمة» ، وخلال ذلك وبعده تظهر مرويّات «أبي المدائن» و«ريحانة» و«أبي سعد» و«حرب بن سليمان» و«كهلان» و«هشام بن أبي صفرة» و«مكين بن قيمة السعديّ» من خاصّة أبي هريرة الذي أصبح نافذة يطلّون من خلالها على عالم مملوء بالحركة والترحال والمتعة . ثمّ إنّ الصلة بين السرد والمتعة والاكتشاف وعلاقة ذلك بتركيب المادّة السرديّة ، اتّخذت شكلاً آخر في رواية «دار المتعة»[2] لـ«وليد إخلاصي» ، فإذا كان البحث في»الوقائع الغريبة» و«حدّث أبو هريرة» ، قد زرع المفارقة الدلاليّة في صلب المادّة الحكائيّة ، فقد اقترن البحث في هذه الرواية بالكشف والفضح ، هو بحث حول الأب وعنه ، ومحاولة اكتشاف للعالم ، وفضح السلطة .

سارع «جواد» إلى البحث في أسرار المدينة وخفاياها إثر غربة دامت عشرين سنة ، فوجد أنّ دار الحاكم ودار المتعة ، تقتسمان السلطة في المدينة ، فالخوف يعانق اللذّة ، ولكلّ من الدارين وسيلتها في ممارسة السلطة وبسط النفوذ ،

---

(١) محمد القاضي ، الخبر في الأدب العربيّ ، بيروت ، دار الغرب الإسلاميّ ، ١٩٩٨ ، ص٣١٠ و٣٤٧ و٣٤٨ .

(٢) وليد إخلاصي ، دار المتعة ، لندن ، دار رياض الريّس للنشر ، ١٩٩١ .

فالأولى تدعم قوّتها بالكذب ، والاحتيال ، وقلب الحقائق ، فتكون سلطتها مزيجًا من الخوف ، وتغيير القناعات ، أمّا الثانية فتدعم المتعة بمزيد من اللذّة ، والاستغراق فيها ، فتكون سلطتها سلب الرجل ذكورته ، وتركه شيخًا يتلوّى عاجزًا في قبو تحت الدار بانتظار الموت الذي أصبح الأمل المرتجى . اقتسم المدينة كلّ من دار الحاكم ، ودار البغاء في نوع من التواطؤ الضمنيّ ، فسيّد الأولى هو الحاكم «المستمسك» ، وسيّدة الثانية هي «أسمهان» . عهد للأوّل تنظيم الناس ، وكسب ولائهم ، وعهد للثانية توفير سبل المتعة ، وإشباع غرائز الرجال ، وامتصاص رحيقهم ، وكأنّ الأمر تمثيل رمزيّ للدنيا والآخرة . ثَمّة تماثل بين «أسمهان» و«ريحانة» .

عاد «جواد» للبحث عن «الأب» الغائب الذي اختفى في ظروف غامضة ، وبما أنّه عارف بالتكتّم ، وحجب الأسرار ، وعدم البوح بها لأحد ، فقد لجأ إلى التنكّر بصفة صَحفيّ غربيّ ، فهذه دون غيرها ستفتح له الأبواب المغلقة : أبواب دار الحاكم ، ودار المتعة على حدّ سواء ، وما أن انخرط في «البحث» حتى أصبح هاجسه «الكشف» و«الفضح» ، فقد تحوّل البحث عن الأب إلى خيط ناظم لكلّ من الكشف والفضح معاً ، وفي النهاية لم يعثر «جواد» على أبيه «عبد الكريم» ، وإن كان عثر على شيخ مثيل له ، فلم يكن الهدف هو العثور على شيء ، إنّما المهمّ أنّ بحثه كشف وفضح في آن واحد ما تعرّض له أهالي «المنتصرة الكبرى» من إذلال ، وتخويف بوسائل تبدو في ظاهرها شفّافة ، وناعمة ، ونظيفة ، لكنّها كانت قاسية ومرعبة . وفيما نجح «جواد» في اختراق أسوار العالم الخاصّ بالحاكم ، وكشف أسراره ، بدت مهمّته في دار المتعة شبه مستحيلة ؛ فالاستغراق باللذّة ، حال دون الوصول إلى هدفه بسهولة ، إنّها صعاب المتعة الجسديّة .

كاد «جواد» أن ينزلق في دار المتعة من البحث عن الأب إلى البحث عن اللذّة ، وفي التجربة الأولى فشل في مقاومة متعة دائمة ، كانت الخطوة الأولى إليها شراب مسكر قدّم إليه «خرج عليه فتى نصفه عارٍ ناعم الصدر ضيّق

الكتفين كصبيّة مراهقة ، قدم لجواد صينيّة مذهبة عليها كأس واحدة من شراب ، أخذها ليرشف منها ، فإذا الشراب مستساغ ، وإن كان لم يعرف له اسما ، ثمّ أصغى من جديد إلى عرض من المسؤولة ، في امرأة تكلّف الكثير ، ولكنّه لم يستطع أن يتّخذ قراره ، فقد أحسّ بعد لحظة أنّه محمول على الأكتاف ، وأنّه يرتفع خطوة فخطوة نحو الأعلى ، وتتصاعد نشوته كغيمة ترتفع إلى السماء ، كأنّها دعوة علويّة تجتذبه برفق ويسر ، حتى بات بعد قليل لا يميّز الحلم من الواقع ، فلا يعلم إن كان يصعد درجًا شاهق الارتفاع ، أم أنّه يسبح مع الملائكة في رحاب فضاء فسيح»(١) . وحينما استيقظ وجد نفسه أسير موقف خطير بين وعيه ورغبته ، ففي نهاية المطاف ، لا تقوم «أسمهان» بعرض مفاتنها ، إنّما تؤدّي الاستجابة لها إلى نهاية مهلكة ، كما حصل لكلّ الرجال الذين خدعوا بتلك المفاتن .

أصبحت المتعة في سياق السرد مصيدة للباحثين في الأسرار والمخفيّات وكشف الحقائق ، فهي طعم لذيذ ينبغي الحذر منه ، وهو ما قرره جواد ، فانعطف السرد إلى استثمار إحدى أشهر الصيغ الشائعة في هذا المجال ، أقصد مقاومة الموت بالحكاية ، كما فعلت شهرزاد في «ألف ليلة و ليلة» ، فتضاربت في داخل جواد رغبتان : رغبة الجسد الباحث عن المتعة ، ورغبة المخيّلة الباحثة عن الحكاية . يفضي إشباع الأولى إلى الموت ، ويقود إرواء الثانية إلى الحياة . ولكن في سياق الموازنة هل يمكن مبادلة الحكاية بأسمهان؟ هل يمكن مقايضة لذّة التخيّل بلذّة الجسد؟ أسمهان رمز المتعة الخالصة والخالدة ، هل يمكن التخلّي عنها والانشغال بسرد سلسلة طويلة من الحكايات؟ هذا ما انتهى إليه «جواد» الذي استثمر المناورة السرديّة بين الراوي والمرويّ له في كتاب «ألف ليلة وليلة» ، لكنّه قلب أطراف العلاقة بين «شهرزاد» و«شهريار» . كانت «شهرزاد» تروي لتدرأ عن نفسها خطر الموت الذي قرّره «شهريار» في حقّ كلّ عذراء يتزوّجها ،

---

(١) دار المتعة ، ص ١٦١- ١٦٢ .

فاستطاعت خلال ألف ليلة وليلة ، أن تغيّر قراره حينما نجحت بحكاياتها ، في محو فكرته الهوسيّة التي ترى في كلّ امرأة رمزًا للخيانة .

أخذ «جواد» بطريقة «شهرزاد» في الشفاء من وباء الريبة ، لكنّه قلب الأدوار ، فأصبحت «أسمهان» هي «شهريار» ، فيما قام هو بدور «شهرزاد» . أصبح هو الراوي ، فيما أصبحت هي المرويّ له ، فـ«جواد» هو الذي يطلب النجاة من الموت ، وليس «أسمهان» التي قررته ، وعليه ، ومن أجل تأجيل الموت ، الذي يرمز له بامتصاص رحيق الذكورة ، أن يؤخّر اللحظة التي تنتصر فيها عليه «أسمهان» فيضعف ، ويستجيب لها ، وتكون خاتمته ونهاية بحثه عن «الأب المفقود» ، فما أن يفيق من سكرته الأولى بسبب ذلك المشروب السحريّ ، حتّى ينتبه إلى أنّه أصبح رهينة للرغبات المتصاعدة ، فيكون قراره البحث عن حكاية ، «ها هو الآن يبحث عن حكاية ما يجب أن يرويها للمرأة كي تفهم أنّه جاء بحثًا عن أبيه المفقود ، وليس من أجل متعة . ولم يستطع جواد حتى تلك اللحظات أن يفهم سرّ اصطفائه من قبل صاحبة الدار ، فهو بين الانجذاب إليها وبين البحث عن الحكاية فقد القدرة على فهم جانب خطير من سرّ وجوده في عشّ أسمهان السحريّ»[1] . عرف «جواد» مصيره إذا استجاب لإغراء أسمهان ، والوقت المديد الذي أمضاه في دار المتعة كان مداره مقاومة ذلك الإغراء القاتل للحفاظ على نفسه ، ولإنجاز مهمّة كشف مصير الأب الغائب .

إنّها حكايات كثيرة ، ومتعددة الأهداف والأغراض ، تلك التي يؤجّل بوساطتها مصيره ؛ فأسمهان كما هو شأن «شهريار» في الحكاية الخرافيّة ، وقعت أسيرة للذّة الحكاية ، فتستعجله لينتهي من حكاياته ، وهي مثله منقسمة بين رغبتين ، فالحكاية تمنحها المتعة ، لكنّها تؤخّر عنها رحيق الرجل الذي تجدّد به شبابها ؛ لأنّها كانت «ترتوي برجولة عشّاقها ، فتزداد حيويّة وجمالاً» . والشيخ الأخير نزيل القبو المغلق الذي تمكّن «جواد» من الوصول إليه ، كشف خفايا

(١) دار المتعة ، ص ١٧٤ .

الأمر بكامله ، «كان الشيخ الوحيد آخر المنفيّين عن فراش الحبّ ، قد قضى شهرًا بين أحضان المرأة يتمرّغ عند تمنّعها عنه ، ثمّ يستسلم لها إذ تشير إليه . امرأة لا تشبع ولا ترتوي . كلّما صببت ماءك فيها صرخت تريد المزيد . وإذ تلعق أقدامها ترفسك بعيدًا ، ثمّ لا تلبث أن تستدعيك بنظرة فتزحف طالبًا المتعة والمغفرة . لا أعلم كيف اختارتني ، لكنّني شعرتُ وأنا تحت في الدار أنّني أرتفع على غمامة لأصبح فوق في مخدعها . فتستسلم لي بمشيئتها فأسلّمها كلّ شيء ، ثمّ يحكم عليّ بالنفي إلى هذا القبر الكبير . كنت أقوى الرجال . .كنتُ أجمل الرجال . .وكنت أحكمهم . فقدت قوّتي بينما ازدادت هي قوّة ، وذهب جمال رجولتي لتتألّق محاسنها هي ، وذهبت حكمة العمر سدى»[١] .

٥. السرد وإعادة تشكيل المرجعيّات المتداخلة:

انتهت رواية «دار المتعة» ، لكنّها لم تقرر خاتمة للبحث ، والاكتشاف ، والفضح ، فلم يُعثر على الأب ، وأصبح مصير الابن الذي نجا من إغراءات الأنثى الخالدة محلّ شكّ ، فربّما يكون قد تمكّن من الإفلات ، لأنّ كلّ المرويّات التي فضحت أسرار دار المتعة منسوبة إليه ، وربّما يكون مصيره مصير غيره في دار الحاكم/دار المتعة ، لأنّ ما «خلّفه للناس هو الذي يثير الاهتمام ، وليس أيّ شيء آخر» ، ولكنّ الأمر مختلف في رواية «العصفوريّة» لـ«غازي القصيبي»[٢] فما الذي يتوقّعه المتلقّي من رواية تدور أحداثها كلّها في جلسة علاج تستمرّ عشرين ساعة في مصحّة عقليّة ، يكون فيها الطبيب المعالج مستمّعًا ، والمريض هو المتحدّث؟

في كلّ الآداب السرديّة يتحدّث رواة عاقلون إلاّ ما ندر . لم يأخذ أيّ روائيّ بالحسبان أنّه مقروء من مجانين أو مخرّفين أو معتوهين . إذن حيثما بحثنا

---

(١) دار المتعة ، ص٢٥٦ .

(٢) غازي عبد الرحمن القصيبي ، العصفوريّة ، لندن ، دار الساقي ١٩٩٦ .

وتحرّينا ، فمن الصعب العثور على نماذج ندلّل بها على هؤلاء الكتّاب والرواة الذي يشهرون جنونهم ، ويتباهون به ، ويعتبرونه فخرًا جديرًا بالتقدير ، فأقصى ما يطمح إليه قارئ هو أن يعثر على شخصيّة ثانويّة مجنونة أو معتوهة تظهر في فضاء السرد ، لتبرهن على قيمة الشخصيّات العاقلة وأهميّتها ، فلطالما كان الجنون كاشفًا لفضيلة العقل . هذه قاعدة سرديّة جرى الأخذ بها جزافًا دونما تدقيق ، حتى دون كيخوته ، لم يكن مخبولاً ، في الحقيقة كان العاقل الوحيد في عالم استبدّ به ضيق الخيال ، والتحيّزات السطحيّة ، فبدا شبه مجنون ، وهو ليس كذلك ، فقد كان متشبّعًا بقيم أخلاقيّة كبرى أراد تطبيقها في عصر انحطّت فيه المروءة ، والشهامة ، والنجدة ، والشجاعة ، والصدق ، فظهر شاذًا بين قطيع من الأنانيّين ، والجبناء .

شُغل غازي القصيبي بهذا الموضوع ، فتلبّسه وتمكّن منه ، فكيف يقول قولته دونما شبهة ، ويبدي رأيه دونما تعريض مقصود؟ اختلق شخصيّة اتّفق العموم والخصوص على أنّها رمز العقل والدراية ، وخلع عليها شهادات علميّة ، وخبرات كبيرة ، وأطلق عليها تسمية «البروفسور» . حينما يطرق سمع أحد هذا اللقب العلميّ الرفيع تشنّف الآذان متوقّعة أنّه سيزوّدها بنوادر الأفكار ، وفرائد الآراء . بلقب «بروفسور» تتوافر حماية كاملة للشخصيّات ممّن هم أقلّ شأنًا منهم . أي من أولئك المتطفّلين النزقين ، الذين يترفّع عنهم بمقامه ، وعلمه ، ودوره ، ولكن ماذا نتوقّع حينما تنقلب الأدوار ، ويكون هذا «البروفسور» مجنونًا هاذيًا ومخلّطًا . ويكون القرّاء هم العقلاء؟ تنبثق مفارقة سرديّة كبيرة . تلك هي الحافزيّة السرديّة لرواية «العصفوريّة» .

يدّعي العرب أنّهم سادة العقل ، وترادف كلمة مجنون في الثقافة العربيّة ألفاظ السبّ والشتم حينما تطلق على شخص ، فكيف يمكن الحديث من طرف مجنون عن تاريخ غريب من نوعه بين تواريخ الأمم ، لقوم يظنّون ظنّ الجاهليّة أنّهم مستودع العقل الكونيّ؟ يقترح القصيبي أن يُجرى هذا الحديث في مصحّة عقليّة يتولاّه «بروفسور» ، فيهذر به لعشرين ساعة متواصلة ، فلا أفضل من أن

يلوذ المتحدّث بمصحّة عقليّة ، ليدرأ عنه أيّة تهمة ، ويتخطّى الحدود الحمراء . فهذا هو المكان الذي تتوافر فيه شروط القول الصادق عن عالم خرّبته الأكاذيب ، والافتراءات ، والأباطيل ، وهذا هو المكان الذي تُصان فيه حرّيّة كلّ من يروم الحديث عن المجانين خارجه . لن يلقى القبض على عاقل في «مصحّة عقليّة» ويتّهم بالخبل . يلقى القبض عليه حينما يكون خارج ذلك المكان ، لم يُبعد عاقل عن مكان خاصّ بالمجانين ، ولهذا ، فمن المباح للبروفسور أن يختار «مصحّة عقليّة» فيقدّم راويته عن تاريخ أمّته .

وبانتهاء المخاوف ، وتخطّي حدود التوجّس ، يصبح من المتاح النظر بما تحتويه ذاكرة «البروفسور» عن أمّته ، يا للعجب العجاب من خزين ذاكرة تفتّحت وراء منطقة الخوف ، لتعيد رواية خليط من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة من التاريخ على خلفيّة ساخرة ، دمجت النادرة بالطرفة ، والفكاهة بالمفارقة ، والمأساة بالملهاة ، وتخلّلت ذلك انتقادات مرّة ، وأحكام نقديّة ، وانطباعات جماليّة ، فظلّ النصّ لصيقًا من هذه الناحية بمرجعيّاته التاريخيّة ، لكنّ الحكاية تترتّب في إطار تخيّليّ ينتهي باختفاء «البروفسور» ، إمّا في «عالم الجنّ» أو «عالم الفضاء» ، تاركًا «العصفوريّة» مكانًا لطبيبه المعالج الدكتور «سمير ثابت» ، الذي أدرك بعد فوات الأوان ، أنّ مريضه هو العاقل الوحيد في كلّ ما تحدّث به .

جلس الطبيب المعالج على أرض المصحّة ، وشرع يضحك ، ثمّ ما لبث أن تحوّل الضحك إلى بكاء عميق ، وهو يردد «ضيعانك يا بروفسور! والله ضيعانك! ضيعانك»(1) . انتهت الرواية بتبادل الأدوار . أصيب الطبيب المعالج بالجنون بعد سماع حكاية مريضه ، وتلاشى البروفسور في عالم غير مرئيّ . ولكن ماذا نتوقع من هذر ساخر تقدّمه ذاكرة مملوءة بالأحداث لعشرين ساعة دونما انقطاع؟ هل يوجد عاقل واحد لديه القدرة والمطاولة ، كي يواظب طَوال هذه المدّة في الاستماع لحديث غير مترابط ، يخترق حدود الأزمنة والأمكنة؟ نعم ، وجد

---

(1) العصفوريّة ، ص ٣٥٢ .

شخص واحد فقط، ولكنّه انتهى بالجنون، إنّه الطبيب المعالج.

مزجت «العصفوريّة» إحالات تاريخيّة، واجتماعيّة، وسياسيّة، وثقافيّة، أصرّ «البروفسور» على روايتها بتفاصيلها، وهو قناع المؤلّف. ولم يكتفِ الراوي بخليط الوقائع، إنّما استخدم لغات، ولهجات كثيرة، فظهر تجاور لفظيّ متكرر للعربيّة والإنجليزية، ثمّ الفرنسيّة، والإسبانيّة، والألمانيّة، والعبريّة، وتداخلت اللهجات اللبنانيّة والمصريّة والسوريّة والخليجيّة والعراقيّة والتونسيّة، أشبه بأمواج ساخرة في التداعيات الحواريّة.

نقض النصّ القواعد الشائعة في الحبكات السرديّة، وبدل أن يمتثل لعناصر محددة، قام باصطناع عناصره، فالشخصيّات تستدعي عبر ذاكرة البروفسور بوصفها جزءاً من تجاربه، وهو يتنقّل بين قارّات العالم، ثمّ يتوارى في النهاية. وعلى هذا فهو ينظّم سلسلة حكايات يتولّد بعضها عن بعض، وتتكاثر على نحو مثير للإعجاب، فيختار منها ما يريد، ويترك معظمها عالقة في نسيج السرد، ملاحقًا بإصرار عجيب محاور معيّنة من الوقائع للكشف عن طبيعة حسّه الساخر. وتظهر شخصيّة الشاعر أبي الطيّب المتنبي، الذي يعاد تشكيل دوره مجددًا، بما في ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتنوب عن الراوي في التعبير عمّا يريد التعبير عنه.

وبانفتاح الرواية على مرجعيّاتها التاريخيّة بصراحة، فقد خرّبت ميثاق السرد التقليديّ الذي يغلّب الظنّ بتخيّليّة الأحداث وعدم صدقها، وباختراق النصّ لهذا الحاجز تحرّر من أيّة قيود أخرى، سواء في التركيب أو الأسلوب أو اللغة، فجرى تنضيد الوقائع التاريخيّة والقصائد والأخبار، بجانب الوقائع المتخيّلة، فانعكست هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلّى عن وظائفها الدلاليّة. وفي الوقت الذي تشظّت فيه الوقائع وتناثرت في سياق النصّ، لجأ الراوي لكثرتها إلى الحذف والاستبدال، ثمّ الانتقال إلى غيرها، فإنها كانت تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقّي، الذي تابع المكوّنات الأساسيّة لتجربة الراوي، وهي تتجمّع من موارد عدّة، وذلك قبل أن تكوّن مجرى واضحًا يقوم على إحساس

غائر مُفعم بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه ، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الأخلاقية الحاصلة فيه .

ولتأكيد ذلك لجأت الرواية إلى الاعتماد على المفارقة المدهشة ، فأظهرت الشخصيّات غير ما تُبطن ، وانتهت على غير ما بدأت ، وعاش الراوي حالة دهشة متواصلة ، وهو يراقب التقلّبات في كلّ شيء ، فعجز عن تفسير ذلك ، إذ كلّ شيء يبدو محكومًا بفوضى ، وعبث كبيرين ، ولمقاومة ثقل الأحداث ، ومساراتها المتشعّبة ، ونهاياتها المأساوية ، كشف النصّ عن منظور هجائيّ للراوي ، واجه به كلّ ذلك ، وحوّله في تيّار وعيه إلى مواقف هزليّة تضمّنت في الغالب بعدَين : اتّصل أحدهما بظاهر الأحداث ، وهو الفكاهة ، والسخرية ، واتّصل الآخر بباطنها المأساويّ ، وأحيانًا كانت تنقلب هذه المظاهر وتتبادل الأدوار ، وتتداخل فيما بينها ، فالحبيبة جاسوسة ، والثائر عميل ، والحلم كابوس ، والأمنية لعنة ، وفي كلّ هذا لا يمكن انتظار نهايات محددة ، فالأسباب تقود إلى نتائج غير متوقّعة ، وتتعارض أصلاً مع طبيعة الأسباب الموضوعة لها .

ونجد لهذه الطريقة في السرد ما يشابهها في رواية «طيور الحذر»(١) لـ«إبراهيم نصر الله» ، التي تفتتح بشهادة ذاتيّة تروى على لسان «الصغير» ، وتختتم بأخرى ذاتيّة على لسانه أيضًا ، فيما يروى المتن بأسلوب السرد الموضوعيّ ، وبهذا فإنّ الإطار الذاتيّ يحتضن الحدث فيدشّن له ثمّ يختمه . ويعنى هذا الإطار بلحظتين بالغتَي الأهميّة ، أولاهما عمليّة ولادة الصغير وخروجه من عالمه الرحميّ الصغير إلى العالم الأرضيّ الكبير ، وثانيهما تحقّق حلمه بالطيران الذي يتزامن ولحظة الموت ، فمفاجأة الولادة تقابل بلذّة الموت ، ويؤكّد النصّ حرصًا على إعطاء هاتين اللحظتين بعدًا رمزيًا يتعمّق من خلاله وعي الصغير بوجوده وفنائه ، أي إحساسه في حالتين : ما قبل الولادة وفي

---

(١) إبراهيم نصر الله ، طيور الحذر ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٦ .

أثنائها وما بعد الموت . في المرّة الأولى يصبح رحم الأمّ كونًا شفّافًا يمكّنه من رؤية الأشياء ، وفي المرّة الثانية يذوب جسده المتناثر برغبته الأبديّة بأن يكون طيرًا طليقًا ، وحرًا . وتبدو المفارقة التي يريد النصّ إبرازها من خلال عدم التوافق بين الوعي بحالة الصغير ، واللحظة الخاطفة لولادته وموته ، فهذه اللحظات هي التي تتجلّى من خلالها أحاسيسه بنفسه وعالمه .

بين هاتين الشهادتين تنتظم حكاية طفولة الصغير وصباه وعلاقاته ، ثمّ تتفتّح أحاسيسه الجنسيّة والذهنيّة ، وكلّ ذلك يحدث على خلفيّة من التشرّد والنزوح الأسريّ ، واللجوء بعيدًا عن الوطن ، إذ يهيمن هاجس الرحيل والتشتّت على الحياة فيقع في أسر ذلك الجميع ، ووحده الصغير ، وعبر علاقته الخاصّة بالطيور ، يطوّر حلمًا يريد من خلاله أن يتخطّى تلك الحالة ، ومع أنّ حلمه يتزامن وموته ، لكنّ الدلالة الرمزيّة لتلك الرغبة تأخذ كامل معناها حينما يزدوج فعل الطيران بفعل الموت . يتألّف متن الرواية من سلسلة أحداث تقوم على خطّين متوازيين ، يمثّل الأوّل عالم الأطفال : الصغير وحنّون ورفاق الطفولة ، ويمثّل الثاني المحيط الأسريّ والاجتماعيّ ، بما يتعرّض إليه من قهر وضغط وحرمان ، ووسط ذلك المحيط تتفتّح أحاسيس الطفل «الصغير» وتنمو علاقاته ، وبخاصّة علاقة الحبّ مع «حنّون» الطفلة التي يتعلق بها منذ لحظة الولادة .

كشفت رواية «طيور الحذر» نوعًا من التعارض الضمنيّ ، بين الرغبة في تأكيد الذات من خلال السعي للوصول إلى طفولة مملوءة بالبراءة والحبّ والمغامرة ، وغياب حالة الاستقرار الأسريّ والاجتماعيّ . تنحسر الحالة الثانية وتتحوّل إلى خلفيّة تحتضن الحالة الأولى ، وتضفي عليها معنى خاصًا ، لكنّ الحالة الأولى : عالم الطفولة هو الذي يستأثر بالاهتمام الكبير ، فينهض السرد الموضوعيّ بمهمّة بناء العلاقات المتداخلة والمتوازية بين الشخصيّات والوقائع ، إذ يظهر «الصغير» وكأنّه الخيط الناظم لها ، فحوله تتمحور معظم الأحداث ، وجميعها محكومة برغبته في معايشة الطيور ومحاكاتها بالطيران . إنّها الرغبة الأكثر أهميّة في عالمه ، تبدأ من صغره مع أنواع من الطيور ، وتنتهي بنهايته مع

طيور الحذر التي كان قد سعى لتعليمها كيف تكون حذرة .

يعمّق تراكم الأحداث وعي الصغير بوجوده ، وبجسده ، وبالعالم ، وتترتّب مستويات الوعي هذه بالتتابع ، إذ يكتشف ذاته في أثناء المخاض ، ويدرك اختلافه ، ثمّ يتفتّح وعيه بجسده من خلال علاقته بـ«حنّون» ومغامرات الطفولة ، وأخيرًا يظهر وعيه بعالمه ، فينخرط في إحدى فرق المقاومة لتدريب الأشبال ، وحينما يكون قادرًا على المساهمة في شؤون ذلك العالم يموت ، فيتحوّل موته إلى تحقيق لرغبته الدائمة بأن يماثل الطيور في تحليقها ، فيكون الموت وسيلة لتحقيق الرغبة . ووسط عالم كثيف قوامه التشرد المتواصل ، يظهر «الصغير» ببراءته وشفافيّته ، وما أن ينخرط في ذلك العالم حتى يدرك ألاّ وسيلة يحافظ بها على براءته غير «حنّون» و«الطيور» ، فهما اللذان لهما القدرة على منحه الإحساس بالراحة وسط عالم مملوء بالقهر والحزن .

انجز السرد مهمّته التصويريّة في مقاطع صغيرة ، وشبه شعريّة مسترسلة ، تتابع بدقّة تفاصيل التكوّن النفسيّ ، والجسديّ للصغير ، بما في ذلك علاقاته بالآخرين ، واندهاشه المستمرّ بكلّ شيء ، وعلى هذا فإنّ الشهادتين السرديّتين اللتين يُفتتح النّصّ بهما ويُغلق ، تمثّلان الأفق المفتوح للعالم الموضوعيّ الصلب والقاسي الذي يعيش فيه الصغير : فتجاوز ذلك العالم إلى عالم أكثر سموًا ورفعة يكون في رواية «طيور الحذر» ثمنه الموت .

وعلى نحو مماثل تقوم رواية «أعمدة الغبار»[1] لـ«إلياس فركوح» بتهشيم السياقات السرديّة التقليديّة التي تحرص على تتابع الأحداث في الزمان والمكان ، وبها تستبدل نسيجًا متداخلاً من النصوص ، التي تشير إلى وقائع متناثرة حدثت في أزمنة وأمكنة مختلفة ، والسرد نفسه بوصفه وسيلة تشكيل وبناء يتجاوب مع ذلك ، فتتداخل مستوياته الموضوعيّة والذاتيّة بالتأمّلات والمناجاة واليوميّات والوثائق والأخبار والتضمينات الكثيرة ، التي تتردّد في

---

(١) إلياس فركوح ، أعمدة الغبار ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٩٦ .

النصّ من «الكتاب المقدّس» ، ورسائل الشيخ محيي الدين بن عربيّ ، وبابلو نيرودا ، وسعدي يوسف ، وآخرين ، ولا يتردّد المؤلّف بالإشارة إلى كتبه ، وبهذا فإنّ الرواية بمستوى أفعالها المتخيّلة وأسلوبها السرديّ ، تقوم على نوع من إعادة التركيب لمادّتها وأسلوب صياغتها ، إلى ذلك فثمّة تراكب سرديّ في مستويات التأليف ، إذ النصّ ينقسم إلى مقاطع تخصّ أوضاع الراوي-المؤلّف ورؤيته لعمليّة الكتابة الروائيّة ، ومقاطع تعنى بحياته وأفعاله وعلاقاته ، ومقاطع من يوميّاته ومذكّراته ، وأخيرًا مقاطع من نصوصه الإبداعيّة .

وكلّ هذا يضفي تنوّعًا على رواية «أعمدة الغبار» فيجعل منها متعددة الأبعاد ، والمنظورات ، ووسط هذا المزيج تثار قضيّة وجهة نظر المؤلّف فيما يكتب ، وكيف يكتب «هذه القصّة حقيقيّة : أرويها كما هي بين يديّ الآن ، وليس كما حدثت -إن كانت قد حدثت كاملة ، أستعيدها بتسلسلها غير المتسلسل ، بترابطها غير المحكم ، بشخوصها الفالتة من تشخّصها الأوّل ، بأمكنتها غير المحددة ، المنزاحة قليلاً أو كثيرًا عن مواقعها الأصليّة ، لكنّها واضحة لديّ الآن- كما هي ، صحيح أنّني لست مقياسًا على صدق ما سأرويه ؛ إذ أعملَ التشويش محراثه في الأحداث قلبًا وبعثرة ، غير أنّي سأكون صادقًا ، أو أحاول ذلك . سأخرج كلّ ما فيّ وأضعه على الورق ، كلّ شيء للورق ، لعلّ الورق يكون أقدر على احتمال ما تنوء به الذاكرة» .

على أنّ هذا البيان الخاصّ بالكتابة ، يُردف بكشف للطريقة التي يتعامل بها المؤلّف-الراوي-البطل مع الحقائق ، «هل ستصدّقون بأنّني أنا المشوّش صاحب الذاكرة الغائمة ، مرآة الضباب المتشرّخة التي تسرّبت إليها آفة التخريب ؛ هل ستصدّقون بأنّني شاهد الحقيقة؟ وأيّة حقيقة؟ فلكلٍّ حقيقته كما تعرفون ، أوجه عديدة تتطابق وتتعدد الزوايا . إذن ليس هنالك من حقيقة . فثَمّة أكثر من حقيقة واحدة . . وهذه حقيقة الحقائق ، فما دامت للحقيقة وجوه كثيرة تتناسب وكثرة زوايا النظر إليها ؛ فإنّني أؤكّد على صدق ما سأقول وأروي ، من زاويتي على الأقلّ ؛ الزاوية التي تركت لي وله ، الزاوية التي نستهلّ بها

نهارنا ؛ زاوية امتلاكنا للعالم ؛ زاويتنا في العالم ، هي النافذة»[1] .

النافذة في رواية «أعمدة الغبار» هي المنفذ الذي تتّصل من خلاله الشخصيّات بالعالم الخارجيّ وتتفاعل معه ، فرؤية الشخصيّات تمرّ خلال النافذة إلى عالم يموج بالحركة والقسوة والتناقض والخوف والمفارقات ، فيما تنطوي الشخصيّات من الداخل على أحلامها وكوابيسها ورغباتها ، وليس أمامها إلاّ أحد خِيارين : إمّا الرغبة في التعبير عن النفس بالكتابة ، والحوار ، والتعبير الفنّيّ ، أو الرغبة في الآخر من خلال علاقات الحبّ . وضمن هذا الأفق تترتّب علاقة «نصري» و«صبا» أحدهما بالآخر ومعظم العلاقات الأخرى ، فمقاومة عنف العالم تقابل من الداخل بنوع من الحبّ والحوار والكتابة .

لكنّ أسلوب السرد ، والبناء ، يقطع الأحداث ، ويمزّق الذكريات ، ويؤجّل الرغبات ، ويعيد تنظيم كلّ ذلك على وفق سياق يتشظّى فيه كلّ شيء ، في دلالة لا تَخفى تحيل على المرجعيّات المتناثرة التي يحاول النصّ الإفادة منها ، بما يوافق وجهة النظر الخاصّة بالتأليف . يؤدّي تداخل مستويات السرد إلى تحقيق نوع من الحرّيّة في تركيب الأحداث ، فالعلاقات السرديّة بين الأحداث هي التي تتحكّم في نسق التركيب ، وهذا يفضي إلى غياب العلاقات السببيّة-المنطقيّة ، فالأحداث تتراصف وتنضّد جنبًا إلى جنب دون حاجة للبحث في العلاقات التي تربطها بعضها ببعض ، لأنّ كلّ حدث ينطوي على ميزة كونه حدثًا قائمًا بذاته ، وليس نتيجة لغيره .

منح هذا النسق من الترتيب النصّ ميزة الانفتاح من جهة ، والانغلاق من جهة ثانية ، فهو ينفتح دلاليًا كأنّه شريحة أحداث مستمرّة ومتنوّعة ومتوازية ، وهو ينتهي من النقطة التي بدأ فيها حيث يطلّ البطل من نافذته على العالم . لا يولي البناء العامّ للرواية اهتمامًا للسياقات الخارجيّة ، إنّما يؤلّف سياقات داخليّة تربط بين الأحداث والشخصيّات بما يوافق الهدف الضمنيّ للنصّ ، وهو

---

(١) أعمدة الغبار ، ص ١٠٣ - ١٠٤ .

إضاءة جوانب متناثرة من تجارب شخصيّات النصّ، وكشف علاقاتها، ورغباتها ضمن ذلك الأفق الضيّق الذي توفره لها النافذة: المعبر الوحيد إلى العالم الخارجيّ.

٦. السرد وحكايات المهمّشين:

لكنّ الرواية العربيّة اهتمّت بتمثيل عالم المهمّشين، فجاء عالمهم المتخيّل ممزّقًا شأن عالمهم الواقعيّ، ظهر ذلك في رواية «يا كوكتي»[1] لـ«جنان جاسم حلاوي» التي عرضت تمثيلاً لعالم اللصوص، والبغايا، والعبيد، والبحّارة، وراقصات الملاهي الليلية الرخيصة، والسكارى، وذلك على خلفيّة من الأحداث التاريخيّة التي شهدتها مدينة البصرة في تاريخها القديم والحديث، من ثورة الزنج إلى دخول الإنجليز، مطلع القرن العشرين، ولم تترتّب تلك الخلفيّة على نحو متّسق، إنّما تتداعى نبذًا في سياق السرد، أو في ذاكرة الشخصيّات التي تعاني استبعادًا بسبب انتماءاتها العرقيّة والأيديولوجيّة.

وجدَت الشخصيّات نفسها منبوذة طبقيًا وسياسيًا، فلا فرق بين العبد واللصّ والمتبنّي للفكر السياسيّ، فقد اختزلوا إلى كائنات هامشيّة، ينبغي مراقبتها وعقابها، فكانت تلوذ بالطقوس الدينيّة الشعبية، وتتأسّى بالأئمّة، بحثًا عن توازن مختلّ في علاقاتها الاجتماعيّة بالطبقات المهيمنة، وقام السرد بتمثيل الاحتدام الظاهر والمضمر في ذلك الصراع، وذلك من خلال التركيز على دواخل المهمّشين المطعونة والمستثارة دائمًا، والحالمة باستمرار في الطريقة التي تقتصّ بها من خصومها، وبما أنّ الإخفاق يلازمها، فإنّها تظلّ باحثة عن الفرص المناسبة، وخلال ذلك الانتظار اللانهائيّ، عاشت تلك الشخصيّات عجزها، وتعايشت معه، كقدر لا مردّ له، فانزلقت إلى سلوك منبوذ كالشذوذ والسرقة والبغاء وكانت تواصل الليل بالنهار مخمورة، وتستعين بلغة فاضحة في

---

(١) جنان جاسم حلاوي، يا كوكتي، لندن، دار رياض الريس، ١٩٩١.

خطابها ، هي مزيج من المحليّات الدارجة ، والغناء ، والحكايات المأثورة ، وبذلك تتوافق أفكارها ، وانتماءاتها ، وأساليبها في التعبير .

ويبدو الراوي العليم الذي يشمل برؤيته عالم تلك الشخصيّات منحازًا إليها ، فأيديولوجيّته التي تطفو على السرد وتتخلّله ، تتقبّل تصرفاتها وتسوّغها ، وتعارض ، في الوقت نفسه ، عالم الطبقات المسيطرة ، ولهذا فلا تتمركز الأحداث حول فكرة معينة سوى الكشف عن هامشية الشخصيات . تظهر شخصيّة «سلمان العبد» وهي مثلومة تكاد تضيع في خضمّ عالم مزدحم بالسفلة ، ولا يعطيها السرد تفرّدًا ، وكأنّه بذلك يريد تثبيت الصورة الشائعة عن المهمّشين باعتبارهم كتلة سديميّة لا تمايز في أفرادها ، فهو مشغولون بغرائزهم ، ونزواتّهم من جهة ، وبإخفاقاتهم ، وهزائمهم من جهة ثانية .

وشكّل المهمّشون بؤرة العالم المتخيّل في رواية «مخلّفات الزوابع الأخيرة»[1] لـ«جمال ناجي» . وفيها تترتّب الأحداث على نحو متعاقب يتصاعد تدريجيًا دون أن يرتدّ إلى الوراء ، منذ اللحظة التي قرر فيها «سبلو» الغجريّ ، وزوجته «بهاج» ثمّ «عثمان أبو بركة» وأولاده ، الاستيطان في وادٍ مهجور ووعر ، ومرورًا بالنزوح الكبير الذي يقوم به الغجر والفلاحون إلى ذلك الوادي فيما بعد ، وصولاً إلى اللحظة الحاسمة والأخيرة : المواجهة بين المهمّشين ومالك أرض الوادي ، ثمّ تفكّك إصرارهم ، وبقاء «سبلو» وابنته «هاجار» وثلاثة من الفلاحين على موقفهم الرافض لمطالب مالك الوادي ، فجعلهم ذلك ضحايا للفلاحين والغجر الذين خدعوا بما كان يدبّره لهم خصومهم .

قدّمت الرواية كشفًا تقريريًا للصراع الذي نشب بين «المهمّشين» وانفضاضهم ، حينما أفلح الآخرون في تمزيق الأواصر التي تربط فيما بينهم ، فلا يملكون وعيًا يمكّنهم من مقاومة ذلك ، على أنّ النصّ يدمج هذه الفكرة بأخرى لا تقلّ أهميّة ، ألا وهي قضيّة الانسلاخ وإعادة الاندماج في وسط

---

(١) جمال ناجي ، مخلّفات الزوابع الأخيرة ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٨٨ .

اجتماعيّ آخر ، فـ«سبلو» الذي انسلخ عن سلالته الغجريّة ، حاول أن يهجر حياة الترحال ، والبحث عن نوع من الاستقرار ، وكان ذلك خرقًا لتقاليد الغجر ، وفي النهاية دفع هو وابنته ثمن ذلك القرار ، فمجتمع الوادي هو الذي ينتقم من الغجريّ الذي مثّل رمزًا للرفض وعدم قبول التخلّي عن الأرض ، وهكذا يكون «سبلو» الغجريّ أوّل من يغري الآخرين باستيطان الوادي ، وأوّل من يتلقّى عقابهم ، لأنّه قام بأمرين معًا ، أولهما : إصراره على عدم الانصياع لمطالب مالك الأرض ، ولأولئك الذين خدعوا أهالي الوادي ، وثانيهما أنّه غجريّ .

ركّز النصّ على الأمر الأوّل ، لكنّ الأمر الثاني ظلّ فعّالاً بشكل ضمنيّ ، فقد تعذّر دمج الغجريّ في النسيج العامّ ، وحينما تضاربت المصالح ، ونشبت التواطؤات ، كان هو أوّل الضحايا . إنّه ضحيّة الذين كان رائدًا في لفت انتباههم إلى السكن في الوادي ، «اقتربت الأصوات من بيت سبلو وهاجار ، ثمّ تلاحقت الطرقات العنيفة الغاضبة على البوّابة الخشبيّة السفلى ، حينئذ لم يرتطم رأس سبلو بقيعانه الحلميّة ، إنّما بحديد الإفريز الصلب»[١] .

عرضت رواية «مخلّفات الزوابع الأخيرة» المصائر المتوازية أوّلاً ، ثمّ المتقاطعة فيما بعد لمجموعة من الشخصيّات المهمّشة ، وبخاصّة الغجر ، واللصوص ، والفلاحين النازحين عن أرضهم إلى ضواحي المدن وأطرافها ، والممارسات العشوائيّة التي يقومون بها بسبب هامشيّة أوضاعهم الاجتماعيّة ، والنماذج التي تستأثر بالاهتمام هي عائلة «سبلو» الغجريّ المتكوّنة منه ومن زوجته «بهاج» وابنته «هاجار» وعائلة «عثمان بن بركة» وابنه «حامد» ، ثمّ ولديه «سلمان» و«جبر» وعائلة «كياز» الغجريّ ، المتكوّنة منه ومن زوجته «سمار» وابنه «عرقي» . وأخيرًا «نزار أبو خنجر» .

كانت الرسالة الضمنيّة التي تخللت نسيج السرد هي أنّ مصير الشخصيّة متعلّق بطبيعة فعلها الذي هو بالنسبة لـ«سبلو» الخروج على السلالة ، وهذا الأمر

---

(١) مخلّفات الزوابع الأخيرة ، ص ٢٨٦ .

المتعلّق بثبات الطبائع وسيطرتها على المصائر، يعود إلى الظهور في رواية أخرى لـ«جمال ناجي»، وهي «الحياة على ذمّة الموت»[1]، فـ«نوفل الضبع» يظهر منذ اللحظة الأولى على أنّه نموذج صلب وقاس «كان عنيدًا منذ الشهور الأولى التي شاهد خلالها لون الحياة! بل إنّ إحساسًا موحشًا مثيرًا للذعر وهّم والدته في أحد المساءات، حين رضع من ثديها فترة طويلة دون أن يرتوي، وإذ حاولت سحب حلمتها من فمه، ضغط بلثتيه على تلك الحلمة، فطاوعه حليبها، وحين كررت محاولتها بصبر أموميّ، أعاد الضغط بشراهة فتألمت، وانتزعتها من فمه بقسوة، فصاح منكبًا بفمه الفاغر الصغير على ثديها، حينها نظرت إليه بعينين مشفقتين، لكن مستغربتين، ودهمها إحساس بأنّ ذلك الرضيع يريد امتصاصها حتى العظم»[2]. رسمت هذه الإشارة التأسيسيّة أفق الطمع، والعناد لشخصيّة «نوفل» حتى النهاية، فجعله ثريًا لأنّه مارس الطمع والعناد، وحبّ الاستئثار بكلّ شيء منذ الطفولة، وهذه الطبيعة هي التي جعلته يواجه النهاية المأساويّة في خاتمة الرواية. وقد ترتّب ذلك ضمن سلسلة متعاقبة من الأفعال توّجت بالفعل الأخير، فعل الموت، فثمّة خطّ أفقيّ مرسوم لمصير الشخصيّة لا يمكن الفكاك منه.

وبلغت وظيفة السرد التمثيليّة لعالم المهمّشين درجة رفيعة من الجودة في رواية «بروموسبور»[3] لـ«حسن بن عثمان»، إذ تداخلت فيما بينها سلسلة من المواقف والرؤى والأحداث. وبلغ الإيهام أقصى درجاته بظهور مستويين للسرد: أوّلهما العالم الافتراضيّ الذي شغل «سيسي الكاتب» بتأليفه طوال صفحات الكتاب، وهو مكرّس للرهان الرياضيّ، وثانيهما علاقة «سيسي الكاتب» بإحدى شخصيّات روايته، وهو «عباس» إلى درجة ظهر فيها وكأنّه الوسيط بين

---

(١) جمال ناجي، الحياة على ذمّة الموت، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٩٣.

(٢) م. ن. ص ١٣.

(٣) حسن بن عثمان، بروموسبور، تونس، الشركة التونسيّة للنشر، ١٩٩٨.

عالمين متجاورين ، لكنّهما مختلفان ؛ عالم الرواية وشخصيّاتها من جهة ، وعالم الروائيّ وشخصيّاته من جهة أخرى ، وعلى هذا ، ينقسم «عباس» بين دورين في آن واحد ، مرّة بوصفه شخصيّة في رواية ، ومرّة بوصفه صديقًا لمؤلّف تلك الرواية ، وأخيرًا ، يحاول أن يتمرّد على مصيره ، حينما قرر «سيسي الكاتب» إنهاء روايته ، فتراوده أفكار بالاستئثار بزوجة المؤلّف السابقة ، ونيل الثروة ، والنفوذ الاجتماعيّ معًا ، حالمًا بالفوز ولو مرّة واحدة بـ«الرهان الرياضيّ» ، وذلك حينما يتمكّن من كشف أسرار ذلك الرهان ، الذي تضمّنت رواية «بروموسبور» قواعده الخمس .

برهنت الرواية على أنّ كلّ شيء خاضع لمنطق الرهان ، بما فيه العلاقة بين المؤلّف وشخصيّاته ، لأنّ العالم الفنّيّ الذي تحرّكت فيه الشخصيّات مشبع بمعاني المراهنة في كلّ مستوياته ، فلا غرابة أن يظهر «سيسي الكاتب» منظّرًا لذلك العالم الذي بدأ يكتسح كلّ شيء أمامه ، بعد أن أدرج الناس في لعبة المراهنة ، سعيًا وراء أحلام مستحيلة ، وقد استثمرت رواية «بروموسبور» المماثلة بين العالمين الافتراضيّ والواقعيّ ، لتقدّم صرخة هجاء لمجتمع رهن نفسه لـ«الرهان الرياضيّ» ، فيبدو النصّ من هذه الناحية مفتوحًا على مرجعيّاته المهمّشة ، يفضحها بعنف وقسوة ، ففي عالم يأخذ معناه من الرهان ، من الطبيعيّ أن يصبح «سيسي الكاتب» بطلاً يعيد ترتيب المفاهيم ، ويقلب الأدوار ، ويقرر المصائر ، ويضخّ سيلاً من المعاني الجديدة ، ليمنح الشرعيّة الأخلاقيّة لكلّ الممارسات والأفكار الممكنة في عالم الرواية .

وحيثما يذكر اسم محمد شكري ، فإنما يستدعى ذلك نوعا من الكتابة التشرديّة التي يندر مثيلها في السرد العربي الحديث ، كتابة تقوم على مزيج جريء من وصف تجارب الضياع والشذوذ ، وخرق المحظورات في مجتمع يتوهّم الطهرانية والنقاء ، ولعلّه أول من خدش ذلك السطح الخادع الذي يختبيء خلفه مجتمع منهمك في اقتراف خطايا أخلاقية جسيمة ، وفضح هشاشته ، وقد جعل من ذلك لازمة من اللوازم الثابتة في معظم ما كتب . وبهذه النزعة استفزّ

شكري مجتمعا أنكر على نفسه كلّ خطأ في حياته ، وجعل من «طنجة» فضاء حرّا تتحرك فيه شخصياته مكتفيا بتمثيل العالم السفلي للمدينة ، وبرع في تصوير أحوال المهمّشين فيها من تهريب ، ودعارة ، فضلا عن الأجانب الذين يمارسون نزواتهم في نهم لا يشبع جاعلين من المدينة ماخورا كبيرا لهم .

وفي هذا السياق تندرج رواية «السوق الداخلي»[1] التي تنهل من العالم الذي تولّع شكري في توظيف أحداثه في سائر ما كتب ، وفيها ينفتح السرد على مشاهد الزحام ، والضجيج في «طنجة» حيث تتعالى الأصوات ، وتضج الأجساد بالشهوات ، وتسمع الشهقات المكبوتة ، فتطوف الشخصية الرئيسة في سوق المدينة ، ثم تنخرط في العالم السفلي للمدينة ، وخلال ذلك تتعرض براءتها الريفية للخدش مما يضعها في حال من غياب الانسجام مع ذاتها ومع عالمها . لكن الشخصية تمارس حياة بهيمية في سلوكها العام ، وتصرفاتها اليومية ، فلا يردعها شيء من السقوط في منطقة معتمة تضج بالصخب ، والخداع ، واللامبالاة .

تجري أحداث رواية «السوق الداخلي» على غرار كتب شكري الأخرى من ناحية البنية والسرد واللغة ، فالحوارات متقطّعة وقد صيغت بعربية شبه دارجة ، فضلا عن استخدام لغات أخرى كالإسبانية والإنجليزية والفرنسية ، والأجواء ليلية في غالبها ، وتكاد الشخصيات تكون فاقدة لوعيها بتأثير المخدرات والمسكرات ، فتظهر وتختفي في مشاهد سردية مفتوحة لا تكلّف فيها ، والحبكة غائبة عن السرد ، وتميل اللغة إلى البساطة التي تطابق تفكير الشخصيات ؛ فأدب شكري عفوي يتجنّب الصنعة ، وفيه افراط في تمثيل واقع الحياة الليلية للمهمّشين في حانات «طنجة» وفنادقها الرخيصة حيث يقيم الأجانب ، ومعظمهم من الشاذين والمخمورين ، وتتحكّم الشهوات في شخصياته ، فلا تتردّد في ممارسة الجنس إما إشباعا لرغبة أو طمعا في مال قليل تدرأ به غائلة الجوع ،

---

(١) محمد شكري ، السوق الداخلي ، كولونيا ، دار الجمل ، ١٩٩٧ .

ويبدو الراوي وكأنه شاهد على مجتمع يعوم على الرذيلة ، ويمارسها دونما شعور بالذنب ، فالعالم السردي الافتراضي لا يعرض تقويما أخلاقيا لسلوك شخصياته إنما يوفر فضاء مفتوحا لممارسة الأفعال المحظورة بكلّ أنواعها .

على أن صورة المهمّشين في السرد العربي الحديث اتخذت شكلها شبه النهائي في التعبير عن العجز واليأس والحيرة في رواية «النخلة والجيران»[1] لـ«غائب طعمه فرمان» التي بُنيتْ أحداثها على خلفية آثار الحرب العالمية الثانية في العراق ، إذ صيغ نظام الحياة اليومية لشخصياتها في ضوء تداعيات تلك الحرب في بغداد ، فظهرت منزوعة الإرادة ، ومجرّدة من أي فعل إيجابي ، وما لبثت أن مضت في حال يكتنفها اليأس إلى نهايات مقفلة أدّت بها إما إلى الموت أو القتل أو الغياب ، وبذلك تكون الرواية قد طرحت قضية التاريخ الراكد للأمة بأن يتلاشى الأمل بالتغيير ، فكل شيء في تراجع مطّرد ، إذ تستسلم معظم الشخصيات ليأس عام يخيّم عليها من كل جانب ، وتذوي النخلة الوحيدة ، وتباع الدار ، ويهدم الإسطبل ، وتكاد الحواري الطينية الضيقة تخلو من الحركة ، وتبدو المشاركة الاجتماعية مشلولة ، بل معطّلة ، فقد انسدت الآفاق أمام شخصيات مهمّشة جرى تقييد إرادتها من طرف غامض ، وأصبحت طيّ النسيان . فشرعت في الاقتصاص من بعضها بالطمع والقتل والخداع .

وحينما أطبق اليأس على مجتمع «النخلة والجيران» انفلت العنف ليمارس دوره بدواعي تحقيق عدالة غائبة ، أو رغبة في الامتثال إلى عرف اجتماعي أو قبلي ، فالقتل نزوة عارضة مدعومة بفرضية أخلاقية مبهمة ، يمكن أن يقابل بتقدير اجتماعي يرفع من شأن القاتل في ظل انهيار سلطة الدولة ، فلا يحتاج إلى سبب كبير لحدوثه إنما تدفع به مشاجرة تافهة ، وخصومة عابرة ، لأن الأرواح البشرية فقدت قيمتها في المجتمع المتخيّل للرواية ، وهو مجتمع يحيل بالتمثيل السردي على عالم بغداد في أربعينيات القرن العشرين في ظل الاحتلال

---

(١) غائب طعمه فرمان ، النخلة والجيران ، دار المدى للنشر ، دمشق ، ٢٠٠٩ .

الإنجليزي ، وحينما بلغ الإحباط العام مداه الأقصى لاحت فكرة العنف ، ثم تبلورت ، وأضحت ممارسة فعلية ، فما انتبه «حسين» إلى جرائم «ابن الحولة» وإهاناته ، إلا حينما فقد «تماضر» وباع الدار التي ورثها عن أبيه ، فجاء اغتياله للمجرم تخلّصا من فشل ذاتي أكثر مما هو انتصاف لصديقه القتيل «صاحب» ، فالعنف ذو مسار لولبي يتدفّق في وسط أخلاقيات رخوة ، ثم يصبح سلوكا اجتماعيا محمودا ، دون أن يقع التفكير بتداعياته .

انحسرت الروح المدنيّة لبغداد حينما انخرطت شريحة من العراقيين في مضاربات ممنوعة مع جيش الاحتلال ، فذهب بها الظن إلى أن الإنجليز باقون في البلاد إلى الأبد ، وكفّت فئة أخرى يدها عن أية مسؤولية فراحت تتبرم يائسة ، وانحسرت الأفعال الإيجابية من فضاء السرد ، فمضى الرجال يدورون في حلقات مفرغة من الإحباط والبطالة ، وجرى العبث بالنساء اللواتي خدعن ، ووقع استغلالهن عاطفيا وماليا ، وامتد ذلك إلى النخلة والبيت ، وهما شاهدان على التراجع الثابت في نظام القيم ، فكأن زمن الرواية يمضي إلى الوراء بعد أن تفكّكت الأواصر الاجتماعية ، وبها استبدل سلوك اجتماعي خديج لا هوية له ، فترك الشخصيات تنزلق إلى آثام سلوكية قاعدتها الخداع والطمع ، فلا تكاد تظهر شخصية سوية ، حتى «سليمة الخبازة» لم يوفّر لها السرد حصانة الاستقامة ، فابتكر لها سذاجة دفعتها إلى الوقوع في أحابيل «مصطفى» المخادع الذي كان يتاجر بالممنوعات مع الجيش الانجليزي .

خضعت رواية «النخلة والجيران» إلى زمن شبه راكد في نظام أحداثها ، فالبشر والأشياء والأمكنة تتردّى ببطء ، وظل وعي الشخصيات بذاتها وعلاقاتها ساكنا لم يتعرّض للتغيير ، فاكتسى كل فعل بعدمية ، وانتهى بإخفاق ، وفيما كان يخيّل للمتلقّي بأن خبز «سليمة» علامة إنتاج مفيدة في مجتمع استهلاكي ، مثل حب «تماضر» في بيئة خلت من الحميمية ، فإنهما – الخبز والحب– أصبحا ذريعة للخداع والاستغلال ، فحلم الإنسان المجرّد عن الوعي يقوده إلى الوراء في حركة لا نهاية لها ، فيتعثّر بما هو أسوأ مما كان عليه ،

وكأن الحياة متاهة كبيرة نزعت عنها العلامات الدالّة على النهاية .

تضافرت البيوت الخربة ، والأزقة الموحلة ، والشخصيات الضالة ، والحركة الرتيبة ، فيما بينها ، فأصبحت أدلّة على أفول عالم ، وتعذّر انبثاق آخر بديل ، فمشهد القتل العنيف الذي ختمت به الرواية رسم في أفق السرد حلا مبهما لنهاية عالم ؛ حيث يريد «حسين» أن يتخطّى إخفاقاته على مستوى الحب ، والمال ، والبنوّة ، بالقتل ، فابتاع مدية حادة ، وراح يلاحق «ابن الحولة» مترددا وخائفا دون أن يجد سببا مقنعا للقتل ، فبحث عن أية ذريعة كي يتراجع عن رغبته القاتلة إلى أن عرض له «ابن الحولة» في حالة سكر شديد ، فكأنه يدعوه لقتله ، فيترنّح المجرم الأصلي قتيلا دونما سبب مباشر سوى أن البطل الجديد رغب في إرسال السكين إلى جسده المخمور ليمارس دوره ، فكأنه ضحية بريئة ، فقد قُتل المجرم القديم لأن المجرم الجديد راوده حلم بدوره اجتماعي يرهب به الآخرين بوصفه قاتلا أكثر مما كان يريد الاقتصاص من المجرم بسبب جريمة قتل صديقه «صاحب» .

أصبحت الجريمة الثانية مكافئا لدور بطولي مقترح ، وليس عقابا عن جريمة سابقة ، ومهما كان فلا يمكن التورط في جريمة قتل بسبب جريمة أخرى ، فتلك متاهة من العنف لا تفضي إلا إلى مزيد من الأخطاء . لكن القتل في مجتمع راكد بدواعي الشرف أو الثأر أو البحث عن دور جديد له معنى عرفي يتعارض مع الدلالة المدنيّة لمفهوم العقاب ، فغالبا ما يتولّد عنه نوع من الترقية الاعتبارية العامة ، فيحتفى بالقاتل لأنه عرض معنى مضافا لبطولة فردية تصون العلاقات التقليدية ، فالتكافل السلبي بين الجماعات والأفراد ينتج معاني متحيّزة للقتل بدواعي الشرف والهيبة والثأر ، فيصبح ممارسة محمودة يراد بها الحفاظ على الروابط التقليدية ، وصون القيم الجماعية ، وهو أمر يلاقي دعما قويا في مجتمع الرواية الذي يعاني من العوز ، ويفتقر للإرادة ، ويساوي بين القتلة والضحايا ، والمخادعين والمخدوعين ، فينعدم التمييز بين الشرّ والخير ، وبين الخطأ والصواب ، فكلما جرى محو الحدود الفاصلة بين الآمال والإخفاقات انكشفت هوّة خطيرة

أمام الجميع، فيصبح انزلاقهم إليها محتملا. وهو أمر جنته شخصيات الرواية كلها، فلم تتفاعل فيما بينها، ولم تعد النظر بعلاقاتها، ونزع عنها الوعي بعالمها، فظهرت عائمة على سطح السرد.

٧. السرد وتخريب العالم المتخيّل:

وتداخلت الأصوات السرديّة تداخلاً كاملاً في رواية «الغيمة الرصاصيّة»[١] لـ«علي الدميني»، مّا أدّى إلى تداخل مستويات السرد، فتخلخل النظام الزمنيّ للأحداث، وتمزّقت «الحكاية»، إذ أصبحت موضوعًا تنازع حول صياغته كلّ من: المؤلّف، والراوي الرئيس، والرواة الثانويّين والشخصيّات، سواء أكانت شخصيّات داخل النصّ الروائيّ بعد تركيبه أم شخصيّات من خارجه. ولا يخفى أنّ هذه اللعبة السرديّة الذكيّة جعلت «الحكاية» نهبًا لرؤًى كثيرة إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمنيّ للأحداث، فكلّ محاولة تسعى إلى ذلك سوف تفضي إلى إلغاء الترتيب النصّيّ الذي ظهرت فيه الرواية.

شُغل المؤلّف، والرواة، والشخصيّات، بموضوع ترتيب الأحداث، وبموضوع ترتيب النصّ منذ البداية، أي منذ الصفحات الأولى التي جاءت بعنوان «الخاتمة»، حيث يُظهر المؤلّف حرصًا على تقديمها بنفسه، بعد أن اكتملت لديه كلّ المرويّات والمدوّنات التي شكّلت متن الرواية. ومع أنّ «الخاتمة» ذيّلت باسم «الراوي»، لكنّها خضعت لراوٍ انتحل دور المؤلّف، وبخاصّة أنّ هنالك سلسلة أخرى من الرواة الذين أُسندت إليهم رواية الأحداث المتخيّلة. الاختباء وراء المؤلّف، والنطق باسمه، منحا الراوي حضورًا طَوال النصّ، ومكّناه من التدخّل وإبداء الرأي كلّما كان الأمر ضروريًا، فاندمج كلاهما، وانهمكا في أمر تركيب النصّ والأحداث.

---

(١) علي الدميني، الغيمة الرصاصيّة، بيروت، دار الكنوز الأدبيّة، ١٩٩٨.

وجد المؤلّف-الراوي نفسه بإزاء مادّة متنوّعة تصلح أن تكون متنًا لروايته . فما الاستراتيجيّة السرديّة التي يأخذ بها ليؤلّف بين مكوّنات تلك المادّة ، فيصوغ منها نصًا روائيًا لا يُقصي فيه عنصرًا ، ولا يكره آخر في سياق لا يوافقه ، ولا يتعسّف في إدراج ثالث فيما لا يوافقه من أحداث؟ أفصح المؤلّف-الراوي عن ذلك ، وعرض الإطار العامّ لتلك الاستراتيجيّة في بناء النصّ ، مستخدمًا صيغة المخاطبة «وأنت تؤلّف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة ، كانت تتكوّم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة ، وكتابة موشومة على جلود الغنم ، وغير بعيد عنها تتراكم مسوّدات كتبها جاسم مرويّة عن خالد ، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه ، فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها في النصّ . كان عليك أن تملأ الفراغات ، وأن تتعلّم آليّات السرد ، ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النصّ من تشتّته لتوطينه في علاقات أثقلك همّ كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه ، وللشرح والتوهّم هامشه ، وقد اختلفتَ مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث ، وتفسير الكثير من همهمات خالد التي سجّلها بصوته ، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المخيّم على أطراف الصحراء»[١] .

ليس هذا كلّ ما في الأمر ، فثَمّة اختلافات كبيرة بين ما هو منقوش وما هو مسجّل ، وعمليّة اصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرّقة والمختلفة في مصادرها ، أقلقت المؤلّف-الراوي ، لكنّها لم تثنِه عن المضيّ جاهدًا في تركيب نصّ من نصوص أخرى ، وبخاصّة ما نسب لـ«سهل الجبلي» من نصّ حول «عزّة» والأخبار الكثيرة حولها ، وأفلح في تصنيف مادّة الحكاية ، ومحاولة اصطناع حبكة ناظمة لها ، فإذا بها بسبب اختلاف وجهات النظر في التأليف تتكوّن من نصّين مختلفين حول شخصيّة واحدة . وكلّ ذلك عقّد من مهمّته ، فخاطب نفسه بعد أن أنجز جزءاً من النصّ : «لا تعلم كم من الزمن مضى

---

(١)الغيمة الرصاصيّة ، ص ٦-٧ .

عليك وأنت تخبّئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة ، وتحمل عبء انشغال ذاكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النصّ ، وحينها توقّفت طويلاً أمام هذه العبارة : نعم ، يمكننا دمج نصّين بعضهما ببعض ، ولكن بعد أن يُفني أحدهما الآخر»[١] . النصّ الجديد الذي ركّبه المؤلّف–الراوي ، هو إفناء متبادل للأصلين ، وإنتاج نصّ مختلف عنهما .

أتاح السرد إمكانيّة تعميق الوهم في عمليّة التأليف والتركيب ، لإيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلّف ودور الراوي ، وتجلّى ذلك في تطابق الأسماء بين المؤلّف الحقيقيّ للرواية والمؤلّف الراوي الذي أشرنا إليه ، ولكنّ إغواء الوهم لا يتوقّف عند هذا المستوى الأوّل من مستويات السرد ، إنّما يتعدّاه إلى صلب الأفعال المتّصلة بوظائف الشخصيّات وأدوارها ، فـ«سهل الجبلي» وجد نفسه أسيرًا في «الوادي» لدى شخصيّات نصّه الأدبيّ ، فأمضى هناك سنوات عدّة ، لأنّ شخصيّات النصّ احتجّت عليه ، وقدّمت تأويلاً مخالفًا لما كان قصده فيما كتب حول «عزّة» ، إذ فهمت أنّه بخسها قيمتها ، وأهميّتها ، فأدخلها ذلك في صراع مع الراوي ، بل إنّها كانت تتنقّل بحرّيّة بين أسطر المخطوط ، وسرير الراوي وزوجته ، ولا تتردّد في التجوال في المقاهي ، وتكاد تتورّط بعلاقة حبّ مع أمريكيّ متصابٍ يعمل في المدينة التي يسكن بها «الجبلي» ، جرى ذلك في غيابه حينما كان رهينة في الوادي .

لا يتعلّق الأمر بـ«عزة» فقط ، باعتبارها إحدى شخصيّات النصّ ، إنّما بشخصيّات كثيرة غيرها ، وجدت نفسها في خلاف واضح مع رواتها ، فتمرّدت على أدوارها المرسومة ، فمرّة بعد أخرى يعلو صوت المؤلّف– الراوي متحدّثًا عن شخصيّات روايته وأحداثها ، وبلغت به رغبته في تعديل النصّ ، وإعادة تركيبه حدًا تجاوزه إلى ما بعد نشره ، في إحدى تدخّلاته قال إنّه حينما نشر الراوي الرواية ، «تعاورتها رماح قبيلة النقّاد» ، فكتب عنها أحدهم أنّها مثقلة بالرموز

---

(١) الغيمة الرصاصيّة ، ص ٨ .

والشخصيّات المتناقضة، ونصح بحذف الفصول الخاصّة بالأصدقاء ومدوّنات الزوجة، وذهب ناقد آخر إلى ضرورة حذف الفصل الخاصّ بـ«نورة»، لأنّه مقحم في سياق لا ينتمي إليه، ورأى ثالث أن أوراق «عزّة» زائدة، ولا بدّ من استبعادها.

ونصحت ناقدة بأن يتمّ التخلّص من التفاصيل العاطفيّة والحسيّة، وقد أخذ الراوي بكلّ الآراء التي قيلت بصدد روايته، فماذا كانت النتيجة؟ جمع الراوي كلّ ما قيل عن روايته ذات ليلة، فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة، ومدّت أيديها الحادّة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب، واستبدّ به غضب نزق، فقرر هجاء النقّاد بقصيدة عموديّة غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقّاد بتفكيك الغامض في تشكيلها، ولم يفطنوا لبنية الهجاء القصديّ القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي أسبوعًا كاملاً، وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقّاد استبعاده، وحينما جمع ما تبقّى لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط. غامر بنشرها وصفّق النقّاد للرواية الجديدة، واعتبرها بعضهم فتحًا روائيًا، وأسماها ناقد شابّ رواية «الصمت الفاتنة»[1].

تكشف هذه التدخّلات الخاصّة بالمؤلّف-الراوي وغيره من الرواة والشخصيّات عن جانب من الحرّيّة التي أتاحها السرد في تركيب الحكاية، فقد وفّر إمكانيّة لجميع الأصوات بأن تتدخّل وتعلّق وتعترض وتسخر، وتبدي كلّ ما ترغب فيه من آراء حول البناء الداخليّ للنصّ وعناصره ومكوّناته، وحول النصّ؛ وقد استقام أثرًا أدبيًا مكتملاً متداولاً بين المتلقّين. وكلّ هذا أضفى طرافة على النصوص، وكسر الوهم بواقعيّة الأحداث، وأشرك المتلقّي في اكتشاف اللعبة السرديّة في النصّ، وأسّس لحوار خصب بين المنظورات والرؤى والأصوات السرديّة، ووضع المؤلّف والراوي والشخصيّة في منزلة المتشاركين في صوغ النصّ، وبذا قوّض البنية الهرميّة التقليديّة التي كانت تضع المؤلّف خارج

---

(١) الغيمة الرصاصيّة، ص ١٨٢.

إطار النصّ، أو في أفضل الأحوال تجعله يتوارى خلف راوٍ عليم .

لم يتوقف السرد في رواية «الغيمة الرصاصيّة» عند حدود تمزيق البناء الكلاسيكيّ للحكاية المتتابعة في نموّ أحداثها، إنّما فتح الأفق أمام كلّ عناصر السرد الروائيّ في أن تمارس أدوارًا مزدوجة، فمرّة تكون هي بذاتها موضوعًا لغيرها، ومرّة تكون خالقة أو صانعة أو معلّقة أو صاحبة وجهة نظر في العالم المتخيّل . فحدث نوع من تبادل الأدوار بين المؤلّف والراوي والمرويّ له - وأحيانًا المتلقّي- فكلّ منهم مارس دوره حسبما أتاحت له مسارات السرد من فرص مناسبة، فتوارى هذا خلف ذاك، وتداخلت الأساليب والأفكار، فأصبح النصّ مضمارًا للمساجلات، ومعرضًا للآراء، فكانت حصيلة ذلك إثراء مستوياته البنائيّة والدلاليّة .

وظهر نوع قريب ممّا رأيناه من تشكيل سرديّ متنوّع الأبعاد والمستويات في رواية «المقامة الرمليّة»[1] لـ«هاشم غرايبة»، التي دمجت ضروبًا مختلفة من الكتابة في إطار سرديّ، فتداخلت النصوص الأخباريّة والشعريّة والمرويّات السرديّة، بما يذكّر بتقاليد الكتابة العربيّة القديمة التي تصهر العناصر مجتمعة في نسيج جديد له خصائصه النوعيّة . وقد استفاد نصّ «المقامة الرمليّة» من الأشكال التراثيّة في التأليف، فإطاره العامّ يندرج ضمن النسق الخاصّ ببناء المقامة، والعنوان يقوي ذلك الانتماء، فضلاً عن توافر الركنين الأساسيّين لنوع المقامة، وهما الراوي والبطل، ثمّ المناقلة الإخبارية للمتن فيما بينهما، إذ إنّ مهمّة الأوّل تتحدد في رواية فعل الثاني، لكنّ النصّ لم يوقّر هذه العلاقة التقليديّة التي رسّختها المقامة العربيّة، إنّما تجاوز ذلك فجعل من البطل راوية لأفعاله، وتلاعب بالمستويات السرديّة، فجعل الناسخ يتدخّل، ويعيد ترتيب الأحداث طبقًا لمقتضيات السياق الذي يراه مناسبًا، إلى ذلك فإنّه وفّر إمكانيّة أن يقتحم المؤلّف باسمه الصريح أسوار النصّ، ويتدخّل ويضيف ما يريد .

---

(١) هاشم غرايبة، المقامة الرملية، عمان، دار الفارس، ١٩٩٧ .

ظهر كلّ ذلك في خاتمة الكتاب «ها هو كتاب المقامة الرمليّة حسب ما تخيّله الراجي معرفة ذاته، الكثير بكلماته. هاشم غرايبة بن بديوي المصطفى من حوّارة، فمن حرّف شيئًا من معناه، أو أزال ركنًا من مبناه، أو طمس واضحة من معالمه، أو لبس شاهدة من تراجمه، أو اختصره، أو نسبه كلّه أو بعضه إلى غيرنا فله أجر جهده، وأجر إبداله أو اختصاره أو انتحاله أو تأويله أو نقده. هذا ويقدم (الناسخ) الاعتذار فيما سلف من هذا الكتاب من سهو إن عرض، أو تصحيف أو تغيير إن وقع، منتبهين إلى ما يلحقنا من سهو الإنسانيّة، ويصحبنا من عجز البشريّة عن بلوغ الغاية وتقصي النهاية»[١].

لم يقتصر ذلك على خاتمة الكتاب، إنّما وردت في تضاعيفه إشارة كاشفة لتداخل مستويات السرد، وتبادل الأدوار، وتغيّر الرؤى والمنظورات السرديّة[٢]، فعمّق ذلك الأبعاد الدلاليّة للنصّ، لأنّ الشخصيّات الراوية، والفاعلة، والناسخة، والمؤلّفة، مارست أدوارها التخيّليّة بما أكسب النصّ جدّته وأهميّته، وضمن هذا السياق وردت الإشارة الآتية: «داخل كلّ كاتب هناك راوٍ ومستمع.. ممثّل ومتفرّج.. مؤلّف وناسخ.. مبدع وناقد.. واحد يتكلّم والآخر يستجيب.. ويحدث أن يتبادلا الأدوار»[٣].

أنجزت رواية «المقامة الرمليّة» سبكًا سرديًا لزمرة من الحكايات المتّصلة بشخصيّة «الخميس بن الأحوص»، الذي ظهر أحيانًا باسم «بشر الحافي»، وكان مدار تلك الحكايات هو الصراع الصعب الذي يخوضه في الصحراء وسط مجموعة كبيرة من الأبناء والأحفاد والزوجات والشيوخ والفرسان والحكماء والكهّان والقضاة والتجّار وغيرهم، وقد بدت حروب الخميس ونزاعاته كثيرة ومتناثرة كحبّات الرمل التي تملأ عالمه، فعرض كلّ ذلك بنصوص متتابعة لها

---

(١) المقامة الرملية، ص ٢٨٧.

(٢) م.ن. انظر على سبيل المثال ص ٢٠٧، ٢٠٨، ٢١٠، ٢١٣، ٢٤٨.

(٣) م.ن. ص ٧.

تسمياتها ، صوّرت المراحل المتعاقبة للأحداث المتّصلة بشخصيّة ابتكرتها المخيّلة ، فتوارت كما ظهرت هي وأحداثها والخلفيّات الزمانيّة والمكانيّة المؤطّرة لها : «في لحظة ما تخلّيت عن الاعتقاد بوجود خميس بن الأحوص ، فاختفى الرجل ، وأتت عثّة الصحراء على المخطوط ترمّه ، فانفطرت الثريّا في عليائها حزنًا ، وأربكت النجوم من حولها ، واختلّت دورة الأفلاك ، وصارت السماء وردة كالدهان . . واختفى الفلج ومدينة الفجّ . . والنهر الكبير والبرّ الآخر ، والجبل الأحمر والجبل الأقرع ، وأرض الحرّاء وحصن الدهناء ، وبلدة الخضر والواحات ، وحبّات الرمل»[1] .

تخللت النصوص المكوّنة لمتن «المقامة الرمليّة» نبذ من الأخبار والأشعار والحكايات ، وتجسّد السرد بأساليب متعددة تذكّر بنثر الكهّان والخطب الجاهليّة ، وأخذ السرد في عمومه طابعًا تجريديًا تعالى عن تحديد دقيق للأبعاد المكانيّة والزمانيّة ، وقام بناء الشخصيّات على الأفعال والملامح الفكريّة أكثر من الوصف الاستقصائيّ المفصّل لمظاهرها الخارجيّة ، وهي شخصيّات كانت تتّقد وتنطفئ في عالم الصحراء كأنّها نجوم متساقطة ، وشهب مارّة في ظلام دامس .

قدّم نصّ «المقامة الرمليّة» نفسه في تحدّ كبير ، وهو يعيد تركيب مادّته السرديّة ، وسط شبكة الخصائص النوعيّة للرواية التي لها شروطها العامّة ، فلا يتوافر كثير منها فيه كما درج عليه بناء الرواية الحديثة ، فدخل النصّ في نوع من المنازعة ، وهو يدمج شذرات من النصوص مستفيدًا من الطرائق الكتابيّة القديمة ، مع قواعد النوع الروائيّ ، لكنّه أفلح في الإعلاء من شأن خصائصه الذاتيّة ، فجاء يحاكي المدوّنات السرديّة العربيّة ، لكنّه يتنفّس في مناخ الرواية الحديثة .

---

(١) المقامة الرملية . ص ٢٨٧ .

٨. المؤلّف والراوي، إفراط في المزاحمة:

وبلغ الإفراط في التنافس على الاستئثار بالمادّة السرديّة بين المؤلّف والرواة درجة كبيرة، في روايتين لطالب الرفاعي، هما «سمر كلمات» و«الثوب»، دفع بالمؤلّف لأن يتولّى أمر تركيب الحكاية بنفسه، فظهر باسمه وصفته العائليّة، والثقافيّة، والوظيفيّة باعتباره أحد الشخصيّات في الراويتين، وإذا كان في الأولى قد انخرط مع الشخصيّات الأخرى ناظمًا لحركتها، ومسيطرًا على مصائرها، فقد تفرّد في الثانية بكلّ شيء، وأصبح مركزًا للأحداث وجاذبًا للشخصيّات، وموضوعًا للحبكة، فكلّ شيء يصدر عنه، وإليه يعود.

فضحت رواية «سمر كلمات»[١] دوّامة القلق واليأس والرغبة عند مجموعة من الشخصيّات المتجولّة، قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مساراتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الأماكن التي قصدتها، فلقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلاً، وانطلقت في اتّجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تلتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيّات وحكاياتها، وليس من ضابط لإيقاع الأحداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئيّة عند تقاطعات الطرق، فلا شاهد على حركتها إلاّ المؤلّف الذي يتربّص بها حيثما تكون، قابضًا على الخيوط التي تربطها به في العالم الافتراضيّ.

وينبغي علينا أن نسأل: لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلاً بعيدًا عن الأنظار حيث المدينة شبه خالية، والناس نيام؟ ولماذا ظلّت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشخصيّات، والرغبات أسيرة في صدورها، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلاً في المدينة بالتداعي الحرّ أو الاستذكار، فلا يعرف بها إلاّ المؤلّف؟ من المفيد الإشارة إلى أنّ كتاب «ألف ليلة وليلة» قد رويت حكاياته جميعها

---

(١) طالب الرفاعي، سمر كلمات، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦.

ليلاً ، لتبقى سرًا لا يباح لأحد سوى الملك . فشهرزاد تعلم أنّ حكاياتها غير مباحة ، لكونها تتعلق بالمنطقة المسكوت عنها ، فتصمت قبيل شروق الشمس ، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية ؛ لأنّ المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها سوى إثارة الغرائز ، وإيقاد الشهوات ، فهي حكايات «سمر ليليّ» للتسلية والترفيه .

لم تكن حكايات شهرزاد بريئة ولا شفّافة ، إنّما هي حكايات نفسيّة هادفة تمكّنت بها شهرزاد من شفاء الملك شهريار من عصابيتّه المرضيّة القائلة بخيانة جنس النساء ، ثمّ قتلهنّ قبيل بزوغ الشمس ، لئلاً يتاح لهنّ مخالطة أحد ، فالعذريّة دليل الإخلاص ، وبافتراعها تنزلق المرأة إلى الخيانة ، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق ، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر .

لم تفلح شهرزاد- وهي تقايض الحياة بالسرد- في شفاء الملك من عصابيّته الهوسيّة فحسب ، إنّما حبّبتْ إليه جنس النساء ، وعاشت معه ألف ليلة ، وأنجبا ثلاثة أبناء ، وفي النهاية شُفي المريض من علّته ، واعترف بخطئه ، وقَبِل شهرزاد زوجة له وأمًا لأطفاله ، وبقيا معًا إلى أن جاء هادم اللذّات ، ومفرّق الجماعات . وفي كلّ ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها وشخصيّاتها ملازمة تامّة ، وتتابع مصائر شخصيّاتها ، كما لازم مؤلّف «سمر كلمات» شخصيّاته وأحداث روايته . وقبيل منتصف الليل تواروا جميعًا : المؤلّف والشخصيّات ، وتُرِك المتلقّون في شوارع الكويت يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيّات ومؤلّفها ليلاً دون أن يحسم أيٌ ممّا انتدبوا أنفسهم له . فقد بقيت رغباتهم معلّقة في فضاء الليل باعتبارها مجرد رغبات وآمال ؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار ، حيث تهيمن الثقافة الأبويّة على العلاقات والمصائر .

بحث كتاب «ألف ليلة وليلة» في المنطقة السرّيّة للمجتمع الإسلاميّ التقليديّ في القرون الوسطى ، وبالأخصّ بحث في العلاقة بين الجنسين ، وفي ثقافة الإكراه الأبويّة ، إذ تتحوّل المرأة إلى موضوع للمتعة العابرة ، واللذّة الجسديّة

السريعة ، وليس المشاركة في الحياة ، وهذه موضوعات يستبعدها المجتمع من وعيه ، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه . يتنكّر لها نهارًا ، ويلتذّ بسماعها ليلاً كأسمار خاصّة . ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لانفضح أمر من يصغي إليها . لا يقبل المجتمع التقليديّ أن يفضح نفسه ، فهو يتوهّم الصلاح والكمال ، وتقاليده هي الرشيدة .

وبالإجمال فلا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليديّ تحت الضوء ، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلله ، فكانت تسقيه الترياق الشافي ليلة بعد أخرى بحكايات اعتباريّة ، إلى أن أنقذته من نفسه ، وحمتْ عذارى المملكة من الفناء . لم تحتمل الثقافة الرسميّة حكايات ألف ليلة وليلة ، وعدّتها غثّة وباردة ومخجلة وفاحشة وغير لائقة وبسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها المسعوديّ وابن النديم ، فقد طوتها الثقافة العالمة في زوايا النسيان كيلا تفتضح أسرارها ، وتنتهك عيوبها ، إذ ينبغي الترفّع عمّا هو لصيق بالأبعاد السرّيّة للعلاقة بين الجنسين فذلك أمر وقته الليل ، ولا يجوز أن يعرض تحت الضوء .

هذه الفكرة الأساسيّة هي الحاضنة لأحداث رواية «سمر كلمات» ، فقد عرضت الرواية تشريحًا قاسيًا لبنية المجتمع الكويتيّ ، وبخاصّة العلاقة بين المرأة والرجل ، إذ وضعت تحت الضوء العلاقات القهريّة في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكيّة ، وخدع نفسه بأنّه مجتمع سعيد في علاقاته ، لكنّه متآكل من الداخل بعلاقات مهزوزة لا يفصح أحد عنها ، ولا يمكن التصريح بها ، لأنّها تلطّخ الصورة الخارجيّة البرّاقة له ، ولهذا فالفضاء الليليّ هو الخلفيّة المناسبة لطرح هذه القضيّة .

اقترحت الرواية علاقات موازية غير علاقات الزواج ، وقد أسهم المؤلّف في تركيب هذه الفكرة داخل النصّ ، فكشف متن الرواية بكامله أنّ علاقات الزواج التي قررتها التقاليد الاجتماعيّة أفضت إلى سوء تفاهم ، وسوء شراكة ، ونزاع متواصل ، وهدر للقيمة الإنسانيّة . تبدأ العلاقات بصورة طبيعيّة ، وسرعان ما تنتهي نهايات سيّئة ، كلّ علاقة شرعيّة لا تلبث أن تنزلق إلى هاوية خصام أو

قرف ، فتصبح قيدًا بدل أن تكون شراكة . هذا ما وقع لكلّ الشخصيّات الأساسيّة في الرواية ، مثل : سمر وسليمان وعبير وجاسم وطالب الرفاعي وريم ، فكلّها شخصيّات تهرب من علاقات شرعيّة ، أو تعانيها ، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسيّ والجسديّ والذهنيّ ، حيث أخفقت العلاقات الزوجيّة في تلبيتها ، لأنّها حوّلت تلك الذوات الإنسانيّة إلى رموز وظيفيّة غايتها الإنجاب والعمل فقط ، دون أن يقع اهتمام بالقيم الجوّانيّة للشخصيّات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال للتقاليد والقيم الاجتماعيّة .

لم يسمح بنقد القيم الأبويّة الداعمة للمجتمع التقليديّ بصورة علنيّة في مجتمع الرواية ، فينبغي أن تعرض ليلاً في نفوس حبيسة تنخرط في مغامرات فرديّة ، لوضع حلول شخصيّة لمشكلة يتعذّر حلّها أو مناقشتها أو طرحها أمام العموم . تستفزّ فكرة العلاقات الموازية المجتمع التقليديّ الذي يريد أن يطمئنّ إلى أنّ أفراده امتثاليّون أكثر ممّا هم فاعلون ، فهو يتوهّم إمكانيّة انفراط العقد المقدّس الناظم لأفراده ، ولهذا فالنزاع المستشري في صفحات الرواية هو نزاع بين «الفاعليّة» و«الامتثاليّة» . وينتهي هذا النزاع الذي يستحيل وضع حلّ له بالشخصيّات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع ، الذي يعيد صوغ خِيارات أفراده طبقًا لتصوّرات لا تتّصف بالكفاءة ، ولا توفّر الحرّيّة . وفي حال مضيّ الشخصيّات في اختياراتها ينبغي أن تُستبعد وتُنبذ وتُعدّ مارقة عن نظام القيم العامّة ، ولهذا لا تنتهي الرواية إلى تحقيق الفاعليّة ، إنّما تكتفي بتعرية الامتثاليّة .

لقد رسمت حركة الشخصيّات التي يقودها المؤلّف طالب الرفاعي صورة فعل مؤجل ، وقرار مُرجأ ، وتنتهي الرواية ، والشخصيّات تتحرّك للقاءات خاصّة ، لكنّها لا تلتقي . تُدفع الشخصيّات لاتّخاذ قراراتها دفعًا بسبب إحساسها بعدم الراحة والأمان ، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآخرين ، وبخاصّة العلاقات الزوجيّة . لم تختر أيّ من الشخصيّات قرارًا بحرّيّة كاملة ، إنّما كان ذلك بسبب آخر ، ففي الرواية نجد أنفسنا داخل شبكة معقّدة من

الزواجات غير الموفية بحاجة الشخصيّات ، فالتجارب المريرة ، تدفع بها إلى مصائر ترجّح أفضليّة العلاقات الموازية على العلاقات الرسميّة ، وقد ظهرت البيوت الزوجيّة كأنّها مصحّات للمرضى ، مشحونة بالنزاعات اليوميّة والمشاكل والتناحرات ، وكلّ ذلك يحتاج إلى علاج لا يفلح أحد في العثور عليه ، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه ، ولهذا تلوذ الشخصيّات بحلول خارج المؤسّسة الزوجيّة .

تهرب الشخصيّات من بيوتها لتطوف ليلاً وحيدة في شوارع المدينة ، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنالك مشارك لها ، إلاّ المتلقّي الذي يقبع خارج أحداث الرواية ، يتفرّج ويتفاعل ، لكنّه غير قادر على الانخراط في عالم النصّ إلاّ على سبيل استخلاص العبرة من كلّ ذلك . والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعيّة رافضة ، ولذلك تبقى الرغبة معلّقة في فضاء منتصف الليل حيث لم تزل تلك الشخصيّات تجدّ في الوصول إلى أهدافها ، ولن تصل أبدًا .

ظهر المؤلّف في سياق الرواية ، وهو يمثّل دور الباحث ، والرابط بين الأحداث . ظهر باسمه الصريح في الفصل الأوّل في ثنايا تداعيات «سمر» لحياتها ، وقد طُردت لتوّها من بيت أبيها ؛ لأنّها أعلنت رغبتها في الزواج من طليق أختها ، ثمّ استأثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين ، وقُدّما بصوته ورؤيته السرديّة ، وتردّد ذكره في الفصل الثالث حيث يحوم طيفه حول الشخصيّات في الحديقة ، ثمّ في الفصل التاسع حيث تستعيد «ريم» معرفتها به كاتبًا وشخصيّة في الرواية ، فضلاً عن حضوره في مشاهد أخرى كثيرة مع «سمر» و«سليمان» بوصفه صديقًا لهما .

قام المؤلّف بالأدوار الآتية داخل العالم المتخيّل : دوره مؤلّفًا وراويًا مشاركًا وباحثًا وشخصيّة في الرواية التي يكتبها . فحينما كان يؤلّف فهو يفصل نفسه عن الأحداث ، ويقوم بوصف كيفيّة تركيب الرواية ، وكيفيّة خلق الشخصيّات ، ورسم مسار الأحداث ، وحينما يروي يتماهى مع صوت الراوي المشارك في

الأحداث ، ويعرضها عرضًا ذاتيًا ، وحينما يكون شخصيّة ينخرط مع الشخصيّات الأخرى في علاقات صداقة وعمل ، وينجذب إلى «سمر» في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله ، وينتهي بأن يترك أسرته ليلاً ، مدّعيًا قضاء أمسية مع أصدقائه ، لكنّه يسارع للقاء «ريم» ، إحدى شخصيّاته ، لقضاء ليلة خاصّة منفردين .

وفي ثنايا السرد ، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلّف-الراوي-الشخصيّة ، بكلّ ما يستطيع لتركيب أحداث الرواية ، وتقرير مصائر الشخصيّات ، وينتهي بأن ينزلق مع شخصيّاته إلى مصائرها الأخيرة ، فيعشق ، ويتألّم ، ويسهر ، ويكذب ، ويتعايش مع الشخصيّات كأنّه إحداها ، وينفصل عنها ليحدّد علاقاتها ، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الخاصّة بالرواية ، أي كشف مأزق الشخصيّات ليدين من خلالها البنية الاجتماعيّة المغلقة أو شبه المغلقة ، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة فيما بينها .

لا تحمل الرواية عظة أخلاقيّة ، إنّما تبحث في أعماق شخصيّاتها عمّا هو مخفيّ ومطمور . والخيط الرابط بين الشخصيّات الرئيسة في الرواية هو المؤلّف الذي تتعدّد أدواره . ومع أنّ شخصيّة «سمر» تبدو وكأنّها الرئيسة ، وتُخصّص لها ثلاثة فصول ، فإنّ المؤلّف ، والراوي المشارك ، والباحث ، هو المستأثر الأوّل بالعالم التخيّليّ للرواية ، والمتحكّم بالأحداث ومساراتها ، فهو ينبثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيّات في خلواتها ، ويقيم علاقات مع أخرى ويعشقها ويكشف ماضيها وعلاقاتها ، كما أنّه يتحدّث عن عمله ، ونفسه ، وأسرته ، وكتبه ، وتجاربه ، وتعوم صورته في فضاء السرد ؛ إذ لا يستطيع أن ينفصل عن عالم يقوم بخلقه ، إنّما يريد أن يعيش فيه مشاركًا شخصيّاته في حياتها . ولهذه الرغبة في الحضور مخاطر كثيرة ظهرت في الرواية .

هيمن المؤلّف على الشخصيّات ، فطغى صوته على أصواتها ، ومع أنّ نغمة السرد كانت ذاتيّة ، ولكلّ شخصيّة صوتها الخاص ، وهي تروي بضمير المتكلّم ، لكنّ هيمنة «الراوي العليم» على أفكار الشخصيّات وتداعياتها كانت شبه

مطلقة ، فلم تتمايز شخصيّات الرواية بوعيها ، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه ، وكلّها تتحدّث بصوت واحد ، فلا تمايز في الوعي ، وفي المنظور وفي اللغة ، فخلف الرؤى السرديّة للشخصيّات قبع الراوي الذي مثّله المؤلّف الضمنيّ وهو يدفع بالشخصيّات في العالم الافتراضيّ للرواية ، وكأنّها قطع جامدة تستعيد أحداثًا كثيرة في زمن قصير متقطّع ، دون أن يظهر اختلاف واضح فيما بينها .

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سبع وعشرين دقيقة توزعت على عشرة فصول ، وكأنّه مهارة سرديّة لم تتوافر من قبل في الرواية العربيّة ، في حدود علمنا ، إذ يقع ضغط متن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشخصيّات وتنوّع الأحداث ، في زمن قصير جداً ، وهذا يكون مفيدًا إذا ما أتيح للشخصيّات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في نفسها ، فالتداعي الحرّ والاستذكار واستعادة الماضي والحوار الداخليّ ، لا بدّ أن يقدّم في سياق يتيح للشخصيّات التعبير عن نفسها بصورة كاملة ، إذ ليس العبرة في ضغط زمن السرد ، إنّما العبرة بما يتيحه ذلك الزمن للشخصيّات من فرص للبوح والاستذكار .

ظهر تماسك سرديّ متقن في الرواية ، لكنّه حال دون تمكّن الشخصيّات من التعبير عن حالها ، فالزمن الذي استأثرت به «سمر» في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون دقيقة ، وفيها تستعيد ، وهي مطرودة من بيت أبيها ، وحائرة في شوارع الكويت بين الاتّجاه إلى بيت «جاسم» طليق أختها للزواج منه ، أو الاتّجاه إلى شقّة صديقها «سليمان» ، حيث كانت تتردد لمدة تزيد على عشر سنوات . أقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك الدقائق ، فالزمن الضاغط لن يمكّن الشخصيّة من التعبير عن الجوانب الأساسيّة في تجربتها ، وقل ذلك بالنسبة لـ«طالب الرفاعي» الخارج للقاء «ريم» ، فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة دقيقة ، فيما لم تستأثر «ريم» بغير سبع دقائق ، ويتراوح الزمن الممنوح للشخصيّات بين هذين الحدّين ، ولكنّ توازي

الأحداث يجعل معظمها يقع في آن واحد .

هذا الضغط المقصود للزمن -الذي قد يكون مفيدًا في التعبير عن الشدّ النفسيّ للشخصيّات ، والبحث في ذلك- جعل القارئ يتساءل إن كان من الممكن ، في ظروف طارئة بالنسبة للجميع ، أن يهتموا باستعادة ما برز في النصّ من أحداث ، وذكريات كثيرة ، ومتنوّعة! فانسياب الزمن ، وإيقاعاته السريعة ، تؤكده الإشارات الضوئيّة في شوارع المدينة ، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات ، وعليه ظهر تماثل في رؤى الشخصيّات ، وتشابه في أفكارها ، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجاربها ومواقفها ممّا جعل رؤاها متباينة ومتفرّدة ، ولكنّ هذه القضيّة بذاتها ربّما تكون من أهمّ ما ميّز الرواية ، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة ، ومتوازية .

هيمنت رؤية المؤلّف الضمنيّ الذي تجسّد حضوره المباشر بوصفه كاتبًا للنصّ ، وحضوره غير المباشر بوصفه شخصيّة مشاركة في العالم التخيّليّ للنصّ ، وقد امتثلت الشخصيّات ، والوقائع ، وترتيب الزمان ، ووصف المكان لرؤيته الشاملة التي ذابتْ في رؤى الشخصيّات ، وصاغتها صوغًا يناسب منظور الراوي الذي يمثّله المؤلّف الضمنيّ ، فتحدّثت بلغة واحدة ، ونطقت بصيغ شبه متماثلة ، ولكنّ الأهمّ أنّها امتثلت لأطروحة المؤلّف الكبرى ، وهي نقد بنية المجتمع التقليديّ ، فارتسم تنوّع محدود في وجهات النظر ، لأن الشخصيّات تدور في أفق شبه مغلق ، وهي مربوطة بأطروحة المؤلّف ، وجاءت للتدليل عليها ، فكأنّها شاهدة على أزمة اجتماعيّة محتدمة .

وعلى الرغم من أنّ المؤلّف استغرق في استخدام الصيغ الحواريّة قياسًا بالوسائل السرديّة الأخرى ، لكنّ البنية الحواريّة-الفكريّة للشخصيّات كانت غائبة ، وكلّ هذا مسوّغ في سياق حاضنة اجتماعيّة لا تقرّ بالحواريّة ، ولا تقبل بها . فالرواية من هذه الناحية مدوّنة رمزيّة معبّرة عن هيمنة صوت أبويّ واحد ، يحول دون ظهور الأصوات الذاتيّة المتمايزة والمتنوّعة ، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي أفراده صوغًا يناسب النسق الثقافيّ المهيمن عليه .

ثمّ مضى الكاتب في تطوير تقنيّة الدمج بين المؤلّف والرواة في «الثوب» ، فجاءت الرواية تركيبًا من الوقائع والتخيّلات . ظهر المستوى الأوّل في التصريح بأنّ الراوي هو الروائيّ باسمه ، وعمله ، وعلاقاته الاجتماعيّة ، وحياته الثقافيّة ، وعائلته هي نفسها بأسماء أفرادها ، وسائر الإشارات التي وردت في تضاعيف النصّ قررت ذلك ، بما في ذلك شوارع مدينة الكويت وأحيائها ، فلم يتوارَ المؤلّف وراء قناع سرديّ ، إنّما جعل من السرد وسيلته للتعبير عمّا يريد ، فظهر المستوى الثاني منبثقًا من وسط تلك التأكيدات والتصريحات ، وهو ضرب من التخيّل رسم أزمة اجتماعيّة حول استحالة عبور الأفراد الحواجز الطبقيّة الراسخة في المجتمع التقليديّ ، فمهما كانت درجة الحراك متوافرة في المنظومة الاجتماعيّة ، فينبغي وضع مسافات تفصل طبقة عن طبقة ، وقبيلة عن قبيلة ، وعائلة عن أخرى .

تُقابَل كلّ محاولة لعبور المسافة الفاصلة بين الطبقات الاجتماعيّة المتباينة بالرفض الكامل ، ويمارس العنف لمنع التحاق الأدنى بالأعلى ، فالترقّي ينبغي أن يدعم بخلفيّات أسريّة ، ولا يقبل إلاّ باعتباره مجازفة فرديّة منبتّة عن سياقها الاجتماعيّ ، فتصبح الكتابة السرديّة فعلاً ناقدًا يفضح أزمة أخلاقيّة في عمق المجتمع : «يمكنك أن تصبح غنيًا ، شرط أن تبقى في فئتك الاجتماعيّة ، وألاّ تنسى أصلك . قدرك أن تبقى حاملاً وشم طبقتك التي ولدت فيها ، حتى لو ترقّيت إلى أعلى سلالم الغنى»[1] إذ لا يصحّ «أن يزجّ الفقير بنفسه في مملكة هو في الأصل ليس من أبنائها . هذا سيجعله متطفّلاً ودخيلاً عليها ، ومنفيًا من شرفها ، ومكروهًا من الجميع»[2] فثَمّة حدود لا يجوز عبورها ؛ والتمايز ضارب جذره بقوّة في عمق المجتمع التقليديّ ، وقد شكّل قاعدة من قواعده الراسخة ، وكلّ شيء «مرهون بالوراثة والتوريث : الغنى والمكانة الاجتماعيّة والجاه

(١) طالب الرفاعي ، الثوب ، بيروت ، دار المدى ، ٢٠٠٩ ، ص ١٧٣ .

(٢) م .ن .ص١٧٥ .

والمركز»[1] . وينبغي على الجميع احترام هذا المبدأ والالتزام به .

لا تكتسب الشخصيّة في رواية «الثوب» هُويّتها من خلاصة التفاعل الاجتماعيّ إنّما ترثها عن أسرة أو طبقة ، ويمنع المسّ بهذا النظام المقدّس ، فلا تستحدث هُويّة الشخصيّات ، إنّما تمنح كهبة أسريّة أو طبقيّة ، فقد يتعلّم المرء أو يثري ، ولكنّه يظلّ مقيّدًا بطبقته التي تعتقله في أطر اجتماعيّة ثابتة . وفكرة الرسوخ الطبقيّ موروثة وليست مكتسبة ، لأنّ المجتمع لا يعترف بالترقّي الاجتماعيّ الشامل ، إنّما يحتفي بما تورّثه الأسر الثريّة لأولادها ، فهو يبيح كسب المال بأيّة طريقة ممكنة ، ولكنّه لا يسمح لمحدثي النعمة أن يترقّوا إلى مصافّ الأسر الكبيرة ، فتوضع حواجز أمام كلّ طموح جديد .

وفي ضوء هذا الثابت البنيويّ يسكن معظمَ الشخصيّات قلق بين انتماءاتها الفكريّة وبين ولائها للطبقة التي تنتمي إليها ، والتاجر الثري خالد خليفة حين يريد أن تُكتب سيرته ، لكشف حال العبور من طبقة إلى أخرى ، تحول أسرة زوجته دون ذلك ، فهي تريده تابعًا لها ، وملحقًا بها ، فالقانون الطبقيّ يسمو فوق أيّة علاقة ، زوجيّة كانت أو فكريّة . ويتأدّى عن هذه الأطروحة السرديّة موضوع الرواية ، وهو خاصّ بالخراب الذي يعصف بالعلاقات الزوجيّة في مجتمع الرفاهية ؛ فالمال لا يُعدُّ داعمًا كافيًا لحياة زوجيّة سليمة ، إنّما هو غطاء يستر تناقضًا جوهريًا في مواقف الشخصيّات .

هذه هي البؤرة السرديّة لأحداث الرواية ، ولكنّ الإيماءات المرتبطة بها تمتدّ إلى سائر الشخصيّات ، فالكاتب داخل الرواية ، وهُويّته تطابق هُويّة المؤلّف ، يبحث هو الآخر عن نوع من الترقّي الأدبيّ والمادّيّ ، فيواجه بنوعين منه ، نوع أوّل يتّصل بموهبته التي صاغها بنفسه حينما استلهم أوضاع مجتمعه في روايات سابقة ، ويريد تطوير هذا الاتّجاه ليستكمل شرعيّته الأدبيّة ، فلا يتصوّر أنّه سيخون ثقة القرّاء به في عدم المضيّ في ذلك ، يغريه بذلك قرينه «عليان»

---

(1) الثوب ، ص١٧٦ .

الذي يريد منه أن يكون عمليًا ، فيلهمه كثيرًا من قراراته ، ونوع ثانٍ تمثّله حاله الأسريّة المكبّلة بالديون ، فيكون عرض «خالد خليفة» له بمنحه مئة ألف دينار مقابل كتابة سيرة روائيّة له ، وسيلة للتخلّص من الديون المتراكمة عليه ، وتملّك المنزل المرهون للبنوك ، فيجد المؤلّف نفسه بين قطبين ، هما القرين عليان والثريّ خالد خليفة ، كلّ منهما يعرض عليه نوعًا مختلفًا من الترقّي ، الأوّل ذو مضمون رمزيّ يتّصل بهدف الكتابة ، والثاني ذو مضمون ماديّ يتّصل بطريقة الحياة .

ظلّ الكاتب منقسمًا بين القطبين إلى نهاية الأمر ، إذ أراد بتشجيع من أسرته أن يستأثر بالمكافأة التي عرضت عليه مقابل كتابة رواية عن رجل ثريّ ، لم يعترف طبقيًا بالترقية التي حصل عليها بنفسه ، ولكنّه أراد أيضًا أن يكون أمينًا على المثل العامّة التي تمرّس عليها بالكتابة ، فهو لم يكتب من قبلُ من أجل المال ، إنّما ليؤدي مهمّة تمثيل حال مجتمعه ، وأصبح الآن يكتب عن شخص لا يصلح أن يكون نموذجًا أدبيًا بثمن كبير يعرضه عليه . فأيّ النموذجين ، المثاليّ أم الواقعيّ ، هو الذي ينبغي على المؤلّف أن يكتب عنه؟

وفيما تكشف الرواية ثبات العلاقات الاجتماعيّة ، فلا يسمح بزحزحتها ، تتحرّك شخصيّة الكاتب ليلَ نهارَ في طرقات المدينة ، كما ظهر من قبل في رواية «سمر كلمات» ، فبإزاء ثوابت طبقيّة أو قيميّة تتحرّك عناصر السرد الأخرى ، ولا يظهر غير الزمان مقيّدًا بدقّة في الروايتين محسوبًا بالساعات والدقائق ، وتكشف الحركة الدائبة للشخصيّة في طرقات المدينة نوعًا من عدم الانتماء إلى الفضاء الاجتماعيّ ، فتلجأ إلى الحركة التي ترفع موقعها لتكون عينًا راصدة لأحوال مجتمعها ، ويكاد الروائيّ ينشطر على ذاته بين مثل عليا رمزيّة وحاجات دنيا ماديّة .

تعثّر السرد طَوال صفحات الروايتين بقوى خارج العالم المتخيّل للنصّ ، فبما أنّ الكاتب اقترح ثنائيّة الواقع والمتخيّل مجسّدة بأحداث واقعيّة ، وحرص على نثر مشكلات وقضايا وتجارب حقيقيّة في فضاء النصّ ، فكأنّ التصريح

الزائد بها يلحق ضررًا به، ونكرانها لا يمنح نصّه الغاية التي يريدها من روايته، فكلّما أراد الاقتراب إلى المناطق المحرّمة، أشاح عنها كيلا تكون الكتابة دليلاً على تحرّش غير مقبول بواقع معلوم، لكن لا تقبل الكتابة عنه.

٩. خاتمة:

كشفت هذه المجموعة من الأعمال الروائيّة عن الكيفيّات التي تتركّب بها البنيات السرديّة للنصوص، سواء أكان ذلك على مستوى بناء الأحداث أم إعادة إنتاج المرجعيّات الثقافيّة والاجتماعيّة، فقد تخطّت الرواية العربيّة أمر الانغلاق على حكاية شفّافة مسلّية مكتفية بذاتها، إلى مزيج متنوع من الأحداث والوقائع التي لامست المرجعيّات، وأعادت إدراجها متناثرة في سياقاتها السرديّة، ممّا يؤكّد الإمكانات الهائلة للسرد المنخرط في معمعة البحث والاكتشاف، والمتورّط في قضايا التاريخ والواقع، والموظّف لحكايات المهمّشين والمبعَدين، ومجمل المرويّات التاريخيّة القديمة، فقد تميّزت البنية السرديّة للمدوّنة التي وقفنا عليها بالتنوّع في إعادة تركيب عناصر البناء الفنّيّ التي تقترحها النصوص، ففتح الأفق أمام مغامرات جديدة للحبكات السرديّة التي ما فتئت تتطوّر وتتحوّل، وتتطلّع إلى اكتشاف طرائق تضفي مزيدًا من ضروب التجديد في السرد العربيّ الحديث.

الفهارس

كشاف المصطلحات

كشاف الأعلام

كشّاف المواقع والبلدان

كشّاف الأمم والجماعات

كشاف الكتب الواردة في المتن

كشّاف الدوريات الواردة في المتن

حين انتـــــهت صـــــفــــوة الأيّام بالـكـدرِ ٣٢٤

وكـــــثـّـــر الـشـــرّلـي عن ناجـــذ أشِـــرِ

لاح الـنـذيـر لـنـا نجـمٌـــــــا لـه ذنـبٌ

تاريخــــه علم في صـــــفـــحـة القـــدرِ

عبدالخالق الركابي

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١. المصادر

أبو الريش (علي)

- الاعتراف ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ٢٠٠٩

إخلاصي (وليد)

- دار المتعة ، لندن ، دار رياض الريّس للنشر ، ١٩٩١

إيكو(أمبرتو)

- اسم الوردة ، ترجمة أحمد الصمعي ، تونس ، دار التركي للنشر ، ١٩٩١

برادة (محمد)

- لعبة النسيان ، الرباط ، دار الأمان ، ١٩٨٧

بوجاه (صلاح الدين)

- النخّاس ، تونس ، دار الجنوب للنشر

التكرلي (فؤاد)

- خاتم الرمل ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٥
- المسرّات والأوجاع ، دمشق ، دار المدى ، ١٩٩٨

ثربانتس

- دون كيخوته ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دمشق ، دار المدى ، ١٩٩٨

جبرا (جبرا إبراهيم)

- البحث عن وليد مسعود ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٠

حبيبي (إميل)

- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، تونس ، دار الجنوب ، ١٩٨٢

حلاوي (جنان جاسم)

- ياكوكتي ، لندن ، دار رياض الريس ، ١٩٩١

خريس (سميحة)
- شجرة الفهود : تقاسيم الحياة ، عمّان ، دار الكرمل ، ١٩٩٥
- شجرة الفهود : تقاسيم العشق ، القاهرة : دار شرقيّات ، ١٩٩٨
الدميني (علي)
- الغيمة الرصاصيّة ، بيروت ، دار الكنوز الأدبيّة ، ١٩٩٨
ديدرو
- جاك المؤمن بالقدر ، ترجمة عبّود كاسوحة ، اللاذقيّة ، دار الحوار ، ٢٠٠٠
الرزّاز (مؤنس)
- أحياء في البحر الميّت ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٨٢
- اعترافات كاتم صوت ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٩٢
- متاهة الأعراب في ناطحات السراب ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٨٦
الرفاعي (طالب)
- الثوب ، دمشق ، دار المدى ، ٢٠٠٩
- سمر كلمات ، دمشق ، دار المدى ، ٢٠٠٦
الركابي (عبد الخالق)
- الراووق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، ١٩٨٦
- سابع أيّام الخلق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، ١٩٩٤
- عندما يحلق الباشق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، ١٩٩٠ .
سبول (تيسير)
- الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٨٠
شكري (محمد)
- السوق الداخلي ، كولونيا ، ١٩٩٧

صالح (الطيّب)
- موسم الهجرة إلى الشمال ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢
بن عثمان (حسن)
- بروموسبور ، تونس ، الشركة التونسيّة للنشر ، ١٩٩٨
غرايبة (هاشم)
- المقامة الرمليّة ، عمّان ، دار الفارس ، ١٩٩٧
فركوح (إلياس)
- أعمدة الغبار ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٩٦
فرمان (غائب طعمه)
- النخلة والجيران ، دمشق ، دار المدى للنشر ، ٢٠٠٩
فلوبير (غوستاف)
- مدام بوفاري ، ترجمة محمّد مندور ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٦
القصيبي (غازي)
- العصفوريّة ، لندن ، دار الساقي ١٩٩٦
الكوني (إبراهيم)
- التبر ، لندن ، دار رياض الريّس للنشر والكتب ، ١٩٩٠
- المجوس ، الدار الجماهيريّة ، ليبيا ودار الآفاق الجديدة ، المغرب ، ١٩٩٠
- نزيف الحجر ، الدار الجماهيريّة- ليبيا ، دار الآفاق الجديدة-المغرب ، ١٩٩١
كنفاني (غسان)
-رجال في الشمس ، الآثار الكاملة ، بيروت ، مؤسسة غسان كنفاني ودار الطليعة ، ١٩٨٠ .
لطفي (عبد القادر)
- أوبرج السعادة ، اللاذقيّة ، دار الحوار ، ١٩٩٥

ماركيز (غابريل غارسيا)
مئة عام من العزلة ، ترجمة د . سامي الجندي وإنعام الجندي ، بيروت ١٩٧٩
محفوظ (نجيب)
- أولاد حارتنا ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٧
- بداية ونهاية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٤
- بين القصرين ، القاهرة ، مكتبة مصر
- السكريّة ، القاهرة ، مكتبة مصر
- قصر الشوق ، مكتبة مصر
- ملحمة الحرافيش ، القاهرة ، مكتبة مصر
المسعدي (محمود)
- حدث أبو هريرة قال ، تونس ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٤
مطر (سليم)
- امرأة القارورة ، لندن ، دار رياض الريّس للكتب والنشر
معلوف (أمين)
- سلالم الشرق ، ترجمة منيرة مصطفى ، دمشق ، بترا للطباعة والنشر ، ١٩٩٦
- صخرة طانيوس ، ترجمة جورج أبي أصبع ، بيروت ، منشورات ملفّ العالم العربيّ ، ١٩٩٤
موسى (صبري)
- فساد الأمكنة ، القاهرة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، ١٩٨٧
ناجي (جمال)
- الحياة على ذمّة الموت ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٩٣

- مخلّفات الزوابع الأخيرة ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٨٨
نصر الله (إبراهيم)
- طيور الحذر ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٦
هلسا (غالب)
- سلطانة ، بيروت ، دمشق ، دار الحقائق ، ١٩٨٧
هيكل (محمد حسين)
-زينب ، القاهرة ، دار المعارف ،١٩٩٢

٢.المراجع

إبراهيم (عبد الله)
- التلقّي والسياقات الثقافيّة ، بيروت ، دار الكتاب الجديد المتّحدة ، ٢٠٠٠
أحمد (ليلى)
- المرأة والجنوسة في الإسلام ، ترجمة منى إبراهيم وهالة كمال ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٩
ألن (روجر)
-الرواية العربيّة ، ترجمة حصّة منيف ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٨٦
إيريتييه (فرانسواز)
- ذكورة وأنوثة : فكرة الاختلاف ، ترجمة كاميليا صبحي ، القاهرة ، الهيئة المصريّة للكتاب ، ٢٠٠٣
باختين (م.ب)
- الخطاب الروائيّ ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات ، ١٩٨٧
- الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٨

البحراوي (سيد)
- محتوى الشكل في الرواية العربيّة ، القاهرة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، ١٩٩٦
بدر (عبد المحسن طه)
- تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٣
- الروائيّ والأرض ، القاهرة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ،١٩٧١
- نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، القاهرة ، دار الثقافة ١٩٨٧
بدوي (محمد مصطفى) محرّر
- تاريخ كمبردج للأدب العربيّ ، ترجمة عبد العزيز السبيّل وآخرين ، جدة ، النادي الأدبيّ الثقافيّ ، ٢٠٠٢
برنس (جيرالد)
- المصطلح السرديّ ، ترجمة عابد خزندار ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣
بوحديبة (عبد الوهاب)
- الإسلام والجنس ، ترجمة هالة العوري ، لندن ، دار رياض الريّس ، ٢٠٠١
البيرونيّ (أبو الريحان)
- في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة ، حيدر أباد ، ١٩٥٨
تودروف (تزفتيان)
- فتح أمريكا ومسألة الآخر ، ترجمة بشير السباعي ، القاهرة ، دار سينا ، ١٩٩٢
تيمور (محمود)
-دراسات في القصّة والمسرح ، القاهرة ، المطبعة النموذجية ،د.ت

جامبل (سارة)
- النسويّة وما بعد النسويّة، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢
جنيت (جيرار) وآخرون
- نظريّة السرد، ترجمة ناجي مصطفى، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي، ١٩٨٩
جميل شك (إرفن)
- الاستشراق جنسيًا، ترجمة عدنان حسن، بيروت، قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣
جيب (هاملتون)
- دراسات في الأدب العربيّ، دمشق، المركز العربيّ للكتاب، د.ت
حدّاد (إيفون يزبك) وإسبوزيتو(جون)
- الإسلام والجنوسة والتغيّر الاجتماعيّ، ترجمة أمل الشرقيّ، عمّان، المكتبة الأهليّة، ٢٠٠٣
الحمصي (قسطاكي)
- منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩
درّاج (فيصل)
- نظريّة الرواية والرواية العربيّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ،١٩٩٩)
الدسوقي (عمر)
- في الأدب الحديث، القاهرة، دار الفكر العربيّ
دولوز (جيل) وغيتاري (فيليكس)
- ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، بيروت، مركز الإنماء القوميّ، ١٩٩٧

الراعي (علي)
- دراسات في الرواية المصريّة ، القاهرة ، الهيئة المصريّة للكتاب ، ١٩٧٩
سعيد (إدوارد)
- تأمّلات في المنفى ، ترجمة ثائر ديب ، بيروت ، دار الآداب ، ٢٠٠٤
- الثقافة والإمبرياليّة ، ترجمة كمال أبو ديب ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٧
سعيد (خالدة)
- حركيّة الإبداع ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٢
شلش (علي)
- نشأة النقد الروائيّ في الأدب العربيّ الحديث ، القاهرة مكتبة غريب ، ١٩٩٢
شيخو (لويس)
- تاريخ الآداب العربيّة ١٨٠٠-١٩٢٥ ، بيروت ، دار المشرق ١٩٩١
الصدّة (هدى)
- أصوات بديلة ، ترجمة هالة كمال ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢
ضيف (شوقي)
- الأدب العربيّ المعاصر في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٨
الطهطاوي (رفاعة رافع)
-الأعمال الكاملة ، تحقيق محمّد عمارة ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٧٣
العالم (محمود أمين)
-أربعون عامًا من النقد التطبيقيّ ، القاهرة ، دار المستقبل ، ١٩٩٤
عبده (محمد)
-الكتب العلميّة وغيرها ، جريدة الوقائع المصريّة في ١١ مايو١٨٨١ وقد

أعادت نشر الوثيقة مجلة فصول ، القاهرة ،ع١ لسنة ١٩١١
العريان (محمد سعيد)
- حياة الرافعي ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ،١٩٣٩
العقّاد (عبّاس محمود)
- بين الكتب والناس ، بيروت ، دار الكتاب العربيّ ،١٩٦٦
- في بيتي ، بيروت ، المكتبة العصرية ،١٩٦٦
عمر (محمّد)
- حاضر المصريّين أو سرّ تأخّرهم ، تحقيق مجيد طوبيا ، القاهرة ، دار المحروسة ، ٢٠٠٢ ، عن نسخة مصوّرة للطبعة الأولى ، ١٩٠٢
عيّاد (شكري)
- المذاهب الأدبيّة والنقديّة عند العرب والغربيّين ، الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٩٣
الغانمي (سعيد)
-ملحمة الحدود القصوى ، بيروت ، المركز الثقافيّ العربيّ ، ٢٠٠٠
فاضل (جهاد)
- أسئلة الرواية ، طرابلس ، الدار العربيّة للكتاب
فانون (فرانز)
-معذّبو الأرض ، الجزائر ، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة ، ٢٠٠٦
القاضي (محمد)
- الخبر في الأدب العربيّ ، بيروت ، دار الغرب الإسلاميّ ، ١٩٩٨
القاعود (حلمي محمد)
- مدرسة البيان في النثر الحديث ، القاهرة ، دار الاعتصام ، ١٩٨٦
كرسطيفا (جوليا)
- علم النصّ ، ترجمة فريد الزاهي ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٧

كونديرا (ميلان)
-الستارة ، ترجمة معن عاقل ، دمشق ، دار ورد ، ٢٠٠٦
المقريزي (تقيّ الدين أحمد بن عليّ)
-المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، بيروت ، الساحل الجنوبيّ ،١٩٥٩
مندور (محمّد)
- معارك أدبيّة ، القاهرة ، دار نهضة مصر
منصور (أنيس)
- في صالون العقّاد كانت لنا أيّام ، القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٨٣
١٩٨٤
النابلسي (شاكر)
- عصر التكايا والرعايا : وصف المشهد الثقافيّ لبلاد الشام في العهد العثمانيّ ، بيروت ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، ١٩٩٩
نجم (محمّد يوسف)
- القصّة في الأدب العربيّ الحديث ، بيروت ، دار الثقافة
ابن النديم (محمّد بن إسحاق)
- الفهرست ، تحقيق رضا تجدّد ، طهران ، ١٩٧١
النسّاج (سيد حامد)
- بانوراما الرواية العربيّة الحديثة ، القاهرة ، مكتبة غريب
النقاش (رجاء)
- نجيب محفوظ : صفحات من مذكّراته وآراء جديدة على أدبه وحياته ، القاهرة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٩٨
الهوّاري (أحمد إبراهيم)
- مصادر نقد الرواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩

هيكل (محمّد حسين)

- ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦
- مذكّرات الشباب ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٦
- مذكّرات في السياسة المصريّة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٠

الورقي (السعيد)

- اتّجاهات الرواية العربيّة المعاصرة ، الإسكندريّة ، دار المعرفة الجامعيّة ، ١٩٨٩

وهب (مجدي) ، المهندس (كامل)

- معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان

المحتويات

المحتويات



الدكتور عبد الله إبراهيم

- ناقد وأستاذ جامعيّ من العراق
- ولد في كركوك عام 1957
- نال درجة الدكتوراه من جامعة بغداد، عام 1991
- عمل أستاذًا للدراسات الأدبيّة والنقديّة في عدد من الجامعات العراقيّة والعربيّة.
- حصل على جائزة الملك فيصل العالميّة في الآداب، عام 2014
- حصل على جائزة الشيخ زايد في الدراسات النقديّة، عام 2013
- حصل على جائزة «عبد الحميد شومان» للعلماء العرب، لعام 1997
- باحث مشارك في الموسوعة العالميّة (Cambridge History of Arabic Literature)
- أصدر أكثر من عشرين كتابًا في مجال الدراسات السرديّة والثقافيّة.



من مؤلّفات الدكتور عبد الله إبراهيم

- عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2007
- المطابقة والاختلاف، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005
- المركزيّة الإسلاميّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 2001
- المركزيّة الغربيّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1997
- الثقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1999
- السرديّة العربيّة، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1992
- المتخيَّل السرديّ، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1990
- التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء، 1990
- النثر العربيّ القديم، الدوحة، المجلس الوطنيّ للثقافة، 2002
- المحاورات السرديّة، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2012
- التلقّي والسياقات الثقافيّة، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2000
- السرد والترجمة، بيروت، دار الانتشار العربيّ، 2012

A B D U L L A H   I B R A H I M

E N C Y C L O P E D I A   O F   A R A B I C   N A R R A T I V E

موسوعة السرد العربيّ

يُحتفى بالرواية احتفاءً كبيرًا إلى درجةٍ يصحّ القول فيها إنّ عصرنا هو عصر الرواية؛ ويعود ذلك إلى قدرتها الفائقة على تمثيل المرجعيّات الثقافيّة والنفسيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة، وهو أمر فاق قدرة الأنواع الأدبيّة الأخرى التي انحسر دورها، وكفّت عن الإسهام في تمثيل التصوّرات الكبرى عن الذات والآخر. وخاضت الرواية العربيّة تجربة الرهانات الكبرى في تمثيل أحوال المجتمع بتوسّع فاق ما قدّمته الأنواع الأدبيّة الأخرى من تمثيل، على أنّ استقرار هذا النوع في الأدب العربيّ الحديث ينبغي ألّا يمحو الصعاب التي واجهته، فلم تنتزع الرواية العربيّة شرعيّتها الثقافيّة إلّا بعد أن ترسّخت المعالم الأساسيّة للحداثة، ومنها مؤسّسة الدولة، والحقوق المدنيّة، والهويّات الفرديّة، وحيثما كانت تلك المعالم هشّةً قوبلت الرواية بصدود عامّ. وعلى أيّة حال، فقد اجتازت الرواية تخوم الشكّ في قيمتها الأدبيّة، وتخطّت النظرة الدونيّة إليها، وصارت نوعًا جديرًا بالتقدير بوصفها لبّ الأدب السرديّ في العصر الحديث.







مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم
MOHAMMED BIN RASHID AL MAKTOUM FOUNDATION

www.mbrf.ae

لوحة الغلاف: للخطاط ابراهيم أبو طوق